تولستوي
فناناً

د. حياة شرارة



المــؤلــــف: حياة شرارة
عنوان الكتاب: تولستوي فناناً
النـــاشــــر: المدى
الطبعــة الثـانيـة: ٢٠١١

Author: Hayat Sharara
Title: Tolstoy artist
Al-Mada P.C.
Second Edition: 2011

دار المدى للثقافة والنشر

سورية: دمشق ص. ب: ٨٢٧٢ أو ٨٣٦٦ ـ تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ ـ ٢٣٢٢٢٧٦ فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box.: 8272 or 7366 - Tel: 2322275 - 232226, Fax: 2322289
www.almadahouse.com Email: al-madahouse@net.sy

بيروت ـ الحمراء ـ شارع ليون ـ بناية منصور ـ الطابق الأول ـ تلفاكس: ٧٥٢٦١٦ ـ ٧٥٢٦١٧
www.daralmada.com Email: info@daralmada.com

بغداد ـ أبو نواس ـ محلة ١٠٢ ـ زقاق ١٣ ـ بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
E-mail:almada112@yahoo.com

حياة شرارة

تولستوي فناناً



توطئة

يحتل تولستوي مكاناً مرموقاً في قلوب القراء وتعتبر رواياته «الحرب والسلام» و«آنا كارنينا» و«البعث» من الروائع الخالدة في الأدب العالمي وهي التي يزداد اهتمام الكتاب والمسرحيين والسينمائيين بها من جيل إلى جيل. ومنبع هذا التلهف على أدبه هو محتواه الإنساني العميق ودعوته للخير ولسيادته في العلاقات البشرية ونقده المرير للظلم والطغيان والفساد والانحطاط التي يتعرض لها الفرد في حياته. فتولستوي يدعو لتحرير الإنسان وتفجير طاقاته ومواهبه ويحفزه للعمل على إصلاح ذاته وتخليصها من كل الشوائب والرغبات الوضيعة التي تحط منها وتحول الإنسان أحياناً إلى وحش يفترس أخاه الإنسان ويستعبده ويذله.

لم يقتصر إنتاج تولستوي على كتابة القصة والرواية والمسرحية، بل تعداها إلى دراسات ومناقشات في طبيعة الفن والفلسفة والدين والتربية والتاريخ. إذ يتميز تولستوي عن بقية الأدباء بتعدد الميادين الفكرية التي طرقها والتي تناولها يراعه بالدرس والتمحيص والتي كادت تصرفه أحياناً عن عمله الفني لشدة ولعه بها. ولا تخلو رواياته من آراء في التاريخ والفلسفة والقضية الفلاحية، ونلمس هذا

بوضوح في ملحمة «الحرب والسلام» التي يضمنها أفكاره في طبيعة الحرب ومن يقرر مجراها وسيرها، وكذلك في فلسفة التاريخ وفي طبيعة الجندي الروسي وغيرها.

إن تعدد الألوان الأدبية والاجتماعية التي تعرض لها تولستوي وغزارة إنتاجه جعلتنا نقصر بحثنا على جانب من مراحل في تراثه الأدبي. فتناولنا خصائص أسلوبه وطرقه الأدبية في كشف شخصية البطل وتقصي حياته النفسية والفكرية والتغيرات والتقلبات التي تطرأ عليه. ونظراً لاهتمام تولستوي البالغ بالعالم الداخلي لأبطاله واحتلاله مركز الصدارة في إنتاجه الأدبي فقد أفضنا بتحليل هذا الجانب وإلقاء الضوء على النواحي النفسية والعاطفية والطرق التي تسلكها والمنعطفات التي تطرأ عليها واللحظات الحرجة التي تتعرض لها.

لم ندرس التحليل النفسي عند تولستوي باعتباره من خصائص أسلوبه فقط ولم نتناوله كطريقة أدبية انفرد بها دون غيره، فقد عالجنا عناية الكاتب بالفرد ومشاكله الفكرية والعاطفية بارتباطها بقضية الدفاع عن حرية الإنسان وتحريره من القيود الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تكبله وتدوس شخصيته وتحول دون تفتحها وتطورها الطبيعي. ولا عجب أن يزدهر التحليل النفسي مع ظهور المذهب الواقعي وتكامله بشكل خاص. فعلى الرغم من أن السنتمنتاليين والرومانتيكيين قد لفتوا الأنظار إلى أحاسيس الفرد ومشاعره وجعلوها في مركز اهتمامهم ولكنهم لم يجدوا الصلة بين الفرد والمحيط الخارجي، أعني المجتمع، والتأثير المتبادل لأحدهما على الآخر وتفاعلهما مع بعضهما كما فعل الواقعيون.

لقد أصبح التحليل النفسي أداة هامة لدى الكتّاب الواقعيين في

كشف شخصية البطل وتقصي أبعادها وتطورها. وقد تناولنا في بحثنا بصورة مقتضبة دور التحليل النفسي في روايات وقصص الكتاب الروس كبوشكين وليرمنتوف وتورجنيف لكي يساعدنا ذلك في معرفة إبداع تولستوي الجديد الذي جاء به في هذا المضمار. وأشرنا أيضاً إلى إعجابه بالكتاب الأجانب الذين أولوا تحليل العالم الداخلي لأبطالهم اهتماماً خاصاً ولا سيما الكاتب الإنكليزي ستيرن. وبذلك استطعنا أن نجد الأواصر التي تربط تولستوي بالأدب الروسي والأجنبي.

لا يتناول الكتاب دراسة تراث تولستوي الأدبي كله، بل يشتمل على فترة نشوئه الأدبي وكتاباته الأولى حتى سنوات الثمانين، وقد اعتمدنا في تحليلنا أسلوبه الأدبي بصورة خاصة على روايتي «الحرب والسلام» و«آنا كارنينا» نظراً لأهمية هاتين الروايتين في إنتاج تولستوي ولنضوج أسلوبه وتكامله فيهما بشكل واضح وبارز من جهة، ولإطلاع القارئ العربي عليهما لتوفرهما بين يديه من جهة أخرى.

درسنا أدب الكاتب في ارتباطه بالمرحلة التاريخية التي عاشها باعتبار الأديب ابن عصره، يتأثر بالوضع الاجتماعي القائم ويؤثر فيه. وقد كان تولستوي شديد التأثر بالأحداث التي مرت على روسيا والهزات الاجتماعية والأزمات الفكرية التي تعرضت لها. ونلاحظ طابع الحقبة التاريخية في كل عمل من أعماله الأدبية ولا سيما بعد سنوات الثمانين، فقد تعرض لأزمة فكرية حادة هزت وغيرت آراءه وتركت أثراً واضحاً في أسلوبه وتفكيره.

اعتمدنا في بحثنا هذا على الكتب والمجلات الروسية التي تناولت

أدب الكاتب منذ عصره حتى الوقت الراهن، وذلك لمتابعة دراسة الباحثين لأدب تولستوي بشكلها التاريخي المتسلسل وللإطلاع على ما أضافه الدارسون من ملاحظات جديدة. واستخدمنا المذكرات التي كتبها معاصروه حوله وكذلك مذكرات زوجته صوفيا أندرييفنا وأقاربه، وهذه الدراسات تلقي أضواء على شخصية الكاتب وأدبه وحياته. وكذلك اعتمدنا على مصادر للنقاد الإنكليز والأمريكان ولو أن معظم الأبحاث التي توفرت لدينا كانت تتناول بالدراسة حياته وسيرته أكثر من أدبه.

حاولنا جهدنا أن نقدم في هذا البحث صورة واضحة عن طبيعة أسلوب تولستوي وخصائصه. وعلى الرغم من النقائص التي لا يخلو منها بحث من الأبحاث، نرجو أن نكون قد وفقنا في مساعدة القارئ العربي على الإلمام بمعالم أدب كاتب عملاق من عمالقة الأدب والفكر العالميين وأن نكون قد ساهمنا في توفير دراسة شاملة حول طبيعة فنه الإبداعي.

المؤلفة

الروافد الأدبية

قبل الولوج في عالم تولستوي الأدبي وتلمّس ملامحه، علينا أن نعود إلى الروافد التي استمد منها غذاءه الفكري والفني. درس تولستوي أعمال وإنتاج العديد من الكتّاب والفلاسفة والمؤرخين الروس والأجانب وأحاط بأفكارهم وطرقهم الأدبية وآرائهم الفلسفية والاجتماعية وبرامجهم الإصلاحية في حداثته، قرأ بوشكين وجوجول وليرمنتوف وتورجنيف الذي ظهرت له في تلك الحقبة «مذكرات صياد» وأعجب بها كثيراً، وتعمق في قراءة روسو ومونتسكيو وصاند وستندال ودي موسيه. وكان معجباً كثيراً بالروائيين الإنكليز ولا سيما ستيرن وديكنز اللذان نلمس أصداء أسلوبهما في كتاباته الأولى مثل «أحداث اليوم الماضي» و«الثلاثية». وعلى الرغم من الأثر الذي تركه هؤلاء الكتاب في تكوينه الفكري والأدبي، فقد اختط طريقه الخاص المتميز به البعيد عن التقليد أو المحاكاة والمتصف بالإبداع الفني والتجديد والابتكار. ولعبت مطالعاته دوراً كبيراً في إغناء مداركه الأدبية، وشحذ ملكاته الفنية وتوضيح معالم أسلوبه والمضمون الاجتماعي لكتاباته: يضاف إلى ذلك أن معرفته الشاملة بالمجتمع الروسي وتاريخه، كانت الينبوع الذي يستقي منه مادة رواياته

ويستوحي منه أفكاره. فقد شغلت الحياة الروسية باله واستولت على مشاعره وأوجعته متناقضاتها ومشاكلها. لذلك احتلت مركز الصدارة في كل ما يكتب ويعمل.

بدأ تولستوي إنتاجه الأدبي في منتصف القرن التاسع عشر في فترة تبلور فيها المذهب الواقعي في روسيا كاتجاه أدبي واضح المعالم، يشتمل على تيارات واقعية مختلفة، وكان من أعلامه بوشكين وجوجول وليرمنتوف الذين أمدوا الأدب الروسي بدم جديد، أساسه التصوير الواقعي لحياة الفرد العادي والنزول بالأدب من قصور الأثرياء إلى الزوايا المعتمة والبيوت الفقيرة في بطرسبورج والمحافظات والقرى. وحقق الكتّاب الروس الواقعيون الأوائل انتصارات أدبية مهمة في هذا المضمار جعلتهم من رواد وأعلام المدرسة الواقعية الروسية التي تشعبت روافدها واتسعت أبعادها فيما بعد ووجدت لها ممثلين عمالقة: تولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف.

لا بد لنا حتى نفهم التجديد والإبداع في إنتاج تولستوي، من إلقاء نظرة على كتابات أسلافه والتعرف على المجالات الأدبية الثرية التي أغنوا بها الأدب والمقارنة بينها وبين ما جاء به تولستوي من جديد. وسنتتبع بشكل خاص طرقهم في تصوير النفس البشرية ومشاعر الفرد وأحاسيسه التي أولاها تولستوي اهتمامه، ونتحرى الاختلاف والفروق بين أسلوبه في استبطان العالم الداخلي للإنسان وما كان سائداً قبله في الأدب.

إن الكتّاب السنتمنتاليين والرومانتيكيين أول الثائرين على تقاليد الأسلوب الكلاسيكي في الأدب اتجهوا نحو تصوير مشاعر الإنسان وآلامه ووحدته وأحزانه. وعلى الرغم من أنهم حققوا منعطفاً كبيراً

نحو الإنسان وعالمه الروحي وأرسوا أسساً أدبية جديدة فقد ظل الاتجاه السنتمنتالي محدوداً مقتصراً على عكس معاناة الإنسان ومشاكله دون الالتفات إلى أواصر الصلة بينها وبين الواقع الاجتماعي. وخطا الرومنتيكيون خطوة أبعد من السنتمنتاليين فدعوا إلى الحرية الشخصية وحرية الإبداع الفردي وخلق ثقافة قومية أصيلة. وكما قال بيلنسكي بأن «الرومانتيكية بمعناها الدقيق هي العالم الداخلي للإنسان والحياة الوجدانية الخفية»[1]. وقد أغنى جوكوفسكي وباتشكوف ـ وهما من أعلام المذهب الرومانتيكي في روسيا ـ اللغة الأدبية، وأضفوا عليها طابعاً شاعرياً وغنائياً، وأبدعا في التعبير عما يعتمل في نفس الإنسان من شجون وآلام، وما داخله من سرور وبهجة. وكان الشاعر بوشكين رومانتيكياً في مطلع حياته الأدبية أيضاً ثم اتجه نحو التصوير الواقعي للحياة الروسية بعد فشل انتفاضة الديسمبريين التي سببت له هزة كبيرة، وتعتبر روايته المكتوبة شعراً «يفجيني أنيجين» بداية هامة في تطوير المذهب الواقعي الروسي.

يعتمد المذهب الواقعي على فهم المجتمع من خلال معرفة حاجات الإنسان ورغباته ومطامحه ومشاكله، وينطلق في تصوير الفرد من وعي الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه والذي يرسم مصيره ويحدده ويلعب دوراً في تكوين ميوله وشخصيته، ولذلك اهتم الكتاب الواقعيون بتبيان العرى الموجودة بين الفرد والمجتمع والتأثير المتبادل بينهما والخيوط المتشابكة التي تجمعهما.

ظهرت مع تبلور المذهب الواقعي ألوان أدبية جديدة كالقصة

(١) ف. بيلنسكي: المختارات في (٣ أجزاء) موسكو ١٩٤٨، جـ٣، ص ٢١٧.

والرواية وأخذت تطغى على الشعر تدريجياً وتحل محله. وكان لهذا الحدث أهمية كبيرة في عكس الواقع الاجتماعي وتصوير الحياة اليومية، باعتبار أن مجال الرواية أوسع وأرحب من الشعر، ولذا خطت الرواية خطوات كبيرة وسريعة في عكس الحياة الاجتماعية والتعبير عنها بشكل واقعي. وقد رافق ظهور الرواية وتكوينها تطور المذهب الواقعي وتعمقه في الأدب الروسي.

أثّر بوشكين في كثير من الكتّاب اللاحقين ومن بينهم تولستوي. وعلى الرغم من أن تولستوي لم يكن معجباً في شبابه بإنتاج بوشكين وبالرغم من اعتقاده بأن أسلوبه قديم لا يلائم روح العصر، فإنه بعد إعادة قراءة بوشكين ودراسة تراثه أقلع عن تفكيره السابق وقدّر موهبته وطريقه الإبداعي حق قدرهما. فقد كتب في ٣٠ آذار ١٨٧٣ إلى جولوخفاستوف حول قصص بيلكينا يقول «قد لا تصدقني أنني قرأت بإعجاب كبير لم أشعر به منذ زمن طويل قصص بيلكينا للمرة السابعة في حياتي. على الكتّاب أن لا يتوقفوا عن دراسة هذه التحفة وقد تركت دراستي الجديدة لها أثراً كبيراً في نفسي». إن ما يستهوي تولستوي في كتابات بوشكين أن عالم بوشكين متكامل يسوده الانسجام، فأبطاله لا يعانون من التناقض والتمزق الداخلي ما يعانيه أبطال تولستوي. وكما أشار باريس ايخنباوم بأن «انعدام التوافق والتناقض بين الوعي الفردي والاجتماعي يكمنان في أساس فن تولستوي، بينما يهيمن الشمول وتكامل الوعي التاريخي على انتاج بوشكين بالرغم من تناقضات الحياة التراجيدية»[٢] ويرجع سبب

(٢) ب. إيخنباوم: ليو تولستوي في سنوات السبعين. لينتغراد ١٩٦٠، ص ١٧٩.

التباين بين عالمي بوشكين وتولستوي إلى اختلاف المرحلة التاريخية التي عاشا فيها. فقد عاش بوشكين في بداية القرن التاسع عشر عندما كانت التناقضات الاجتماعية هاجعة في الحياة الروسية على الرغم من بوادر مظاهرها، بينما انتابت الهزات الاجتماعية العنيفة المجتمع الروسي في الفترة التي أبدع فيها تولستوي روائعه الأدبية ولم تتمخض عن رواسب اجتماعية متينة ولذا ساد الاضطراب والبلبلة والتناقض الحياة الروسية.

لم يوغل بوشكين في النفوذ إلى العالم الداخلي للإنسان واستكشاف أسراره كما فعل تولستوي فيما بعد. فقد أنتج بوشكين في البداية ألواناً أدبية جديدة كالقصة والرواية ولذا وضع نصب عينيه تطوير الأسلوب القصصي والاهتمام بالشخصيات ورسم محاور القصص وحبكتها وغيرها من القضايا الأدبية وخلق أدب روسي صميم ينبع من الأرض الروسية ويمتاز بالأصالة القومية. وقد عمل بدأب ومثابرة في خلق شخصيات واقعية تعتبر نماذج حية للإنسان الروسي. وقد تغلب على التصوير الوحيد الجانب للشخصيات الروائية وعمل على إظهارها من أوجهها المختلفة وجعلها تتكلم بما توحيه نزعاتها. وقد أشار بوشكين في رسالة إلى ن. رايفسكي في تموز ١٨٢٥ إلى إبداع شكسبير في هذا المضمار قائلاً «إقرأ شكسبير هذا، هو شعاري، إنه لا يخشى التشهير بأبطاله، فهو يجبرهم على الكلام بما تمليه مشاعرهم لأنه واثق من إيجاد شخصياته للغة التي تلائمهم في الزمان والمكان المناسبين»[٣].

(٣) ألكسندر بوشكين: المؤلفات الكاملة. موسكو. جـ٨، ص ٨٩.

ونلمس عمق تحليل الشخصيات من جوانبها المختلفة في تراجيديا «باريس جودونوف» ولا سيما شخصية القيصر باريس جودونوف التي تعبر عن كل تعقيدات سيكولوجية الإنسان وتشابكها ووعورة مسالكها. وقد ابتعد بوشكين في هذه التراجيديا عن الأسلوب الرومانتيكي الذي ساد «الفجر» أو «نافورة باختشاري».

وقد كتب ج. جوكوفسكي حول أهمية التحول الكبير في أسلوب «باريس جودونوف» قائلاً: «إن الشخصية والنفس البشرية اللتين يكشف عنهما الرومانتيكيون باعتبارهما شيئاً مطلقاً قائماً بذاته نجدهما هنا محددين بالعالم الموضوعي والواقع الاجتماعي، اللذين يتضمنهما تاريخ هذا الشعب»[٤].

أما روايته الشعرية «يفجيني أنيجين» فهي تعكس الوشائج القائمة بين الفرد والبيئة. فالمجتمع يملك قوة كبيرة في تعيين مصير الفرد ورسم مستقبله والتأثير على حياته وتحديد مأساته. إن تراجيديا أنيجين تنبع من الوسط الاجتماعي الذي يغلق أبواب النشاط في وجهه ويشل إمكانياته ويجعله بلا هدف. وتطغى أحداث الحياة الاجتماعية والعادات في هذه الرواية على الاهتمام بعالم البطل الداخلي. ويميل بوشكين بشكل عام إلى الاقتضاب في تصوير مشاعر البطل ويفضل الاختصار على الإسهاب في وصف معاناته وتسجيل خصائصه الثابتة دون الطارئة التي يتعرض إليها في حالات الانفعال النفسي أو الفرح أو الخوف. ولكن في الفترة الأخيرة نلاحظ في المسودات التي لم

---

(٤) ج. جوكوفسكي. بوشكين وقضايا الأسلوب الواقعي. موسكو ١٩٥٧، ص ٥٤.

تتم، ميل بوشكين إلى التعبير المسهب عن خواطر البطل وأشجانه. وكما يقول تشيتشرين انه «تحت تأثير المتطلبات الاجتماعية الجديدة التي بدأت تشق طريقها، ظهرت في آثار بوشكين أساليب جديدة في فهم الشخصية الإنسانية والتعبير عن الأفكار. وقبل كل شيء ظهر تفكيك الكل إلى أجزائه وتصوير الحالات المتبدلة وحلولها محل التعبير المركز للشخصيات الواضحة التخطيط»[٥].

إن تصوير شخصية البطل في تحولها الدائم تجد لها تطويراً شاملاً عند تولستوي وستصبح أحد خصائص أسلوبه، أما عند بوشكين فهي ما زالت جنيناً ولم يقدر لها أن تنمو لموت بوشكين المبكر في مبارزة مع دانتس.

يشتمل أسلوب بوشكين على لمحات تبرز فيما بعد عند تولستوي بصورة واضحة جلية وتشكل جزءاً من نهجه الأدبي وهي طريقة الجمع بين مشاعر متضادة في نفس البطل التي تعبّر أحياناً عن التعارض بين مشاعر البطل التي تلح عليه وأفكاره التي تقوم بكبحها ولجمها، ففي «ملكة البسطوني» نجد اليزابيتا إيفانوفا التي تهوى جيرمان «تدخل الغرفة مضطربة متمنية أن تجد جيرمان هنالك وأن لا تجده»[٦]. فهذه الحالة النفسية تعكس الصراع بين رغبة إليزابيتا إيفانوفنا في رؤيته وخوفها من وجوده في الوقت نفسه.

وعلى الرغم من وجود بعض الصلات بين أسلوبي بوشكين

---

(٥) أ. تشيتشرين: حول لغة وأسلوب ملحمة «الحرب والسلام» لفوف ١٩٥٦، ص ٧.

(٦) ألكسندر بوشكين: المؤلفات الكاملة. موسكو ١٩٥٤، الجزء الرابع، ص ١٩١ ــ ١٩٢.

وتولستوي فإنهما يختلفان عن بعضهما اختلافاً كبيراً. فبوشكين يهتم بسلوك الفرد الاجتماعي وعلاقته بالعالم، ولم يضع نصب عينيه استبطان العالم الداخلي للإنسان كما فعل تولستوي، ومن هنا كان الاختلاف في الطرق الأدبية التي يتبعانها والسبل التي يسلكانها لتحقيق أغراضهما الفنية والفكرية.

إن أسلوب ليرمنتوف يقترب من أسلوب تولستوي أكثر من أي كاتب روسي آخر من الكتّاب الذين عاشوا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من التباين الكبير الموجود بينهما فإنهما يلتقيان بناحية هامة وهي العناية بالعالم الداخلي للفرد واحتلاله المكان الأول في انتاجهما. ونلمس هذا بصورة خاصة في رواية ليرمنتوف «بطل عصرنا» التي سنتناولها بالتحليل لكي نضع يدنا على أوجه الشبه والخلاف بين أسلوب الكاتبين.

يوجه ليرمنتوف عناية فائقة للعالم الباطني لأبطاله ويسلط الأضواء على الأفكار والمشاعر التي تزخر بها الحياة الداخلية، ويسعى لمعرفة دوافع تصرفات الإنسان وسلوكه. فليرمنتوف بخلاف أسلافه من الكتاب الواقعيين لا يعنى كثيراً بتصوير الوسط الاجتماعي أو البيئة، لأن تصوير النفس البشرية يستحوذ على اهتمامه الرئيسي. وهو لا يصورها كعالم قائم بذاته، منقطع عن العالم الخارجي، وإنما يعالجها داخل الإطار الاجتماعي ويعالج تفاعلها وارتباطها به. فالفرد عضو في المجتمع وهو ضحيته وفي صراع دائم معه. ويظهر ليرمنتوف تشديد المجتمع قبضته على الإنسان وقتله لطاقاته وقابلياته من خلال إبراز تصرفات البطل وأعماله وآماله وأوجاعه النفسية، وهذا ما نلمسه في رواية «بطل عصرنا».

كتب ليرمنتوف «بطل عصرنا» بعد قمع انتفاضة الديسمبريين وسحقها. وقد خيم على أثرها جو رجعي إرهابي على البلاد واستبدت بالناس مشاعر اليأس وخيبة الأمل ولا سيما بعد التنكيل بالديسمبريين ونفيهم إلى سيبريا وإعدام بعضهم وتشتيتهم. أدى هذا الجو القاتم إلى انعدام التوافق والانسجام بين الفرد والمجتمع وانفصال العرى التي كانت تجمعهما. فقد ضيق الحكام الخناق على الحرية الفردية وكبتوا أنفاس الناس. ترك هذا الوضع التراجيدي أثره على الحياة الأدبية والانتاج الفني. وتحمل مؤلفات ليرمنتوف ولا سيما رواية «بطل عصرنا» طابع هذه الفترة القاتمة في تاريخ روسيا. وقد أشار بيلنسكي الناقد الروسي المعروف إلى هذا قائلاً «لا توجد في كتابات ليرمنتوف لهفة بوشكين على الحياة، فبكل منعطف تواجهنا أسئلة تعذب الروح وتجمد القلب. أجل يظهر أن ليرمنتوف شاعر حقبة أخرى. تختلف تماماً عما سبقها، وأن شعره حلقة جديدة في سلسلة التطور التاريخي لمجتمعنا[٧].

أدت هذه الفترة المظلمة إلى انعطاف الأدباء نحو الإنسان وجعله محور كتاباتهم وإيلاء عالمه الداخلي ومشاعره وشجونه ومطامحه عناية كبيرة، والتعبير عما تتوق إليه نفسه وما يعذبه ويشل قواه ويقعده عن العمل الفعال لخير الناس. ونرى ليرمنتوف يلفت نظر القارئ في مقدمة رواية «بطل عصرنا» إلى المكانة الكبيرة التي تحتلها الحياة الداخلية للإنسان، فيقول «إن تاريخ النفس البشرية على صغره يكاد

---

(٧) ف.غ. بيلنسكي: المؤلفات المختارة في ثلاثة أجزاء. موسكو ١٩٤٨، ج١، ص ٦٥٣.

يبدو أنفع وأجدر بالاهتمام من تاريخ شعب بكامله»[٨].

تعتبر «بطل عصرنا» أول رواية سيكولوجية في الأدب الروسي، إذ تحتل النفس البشرية بكل منعطفاتها وتناقضاتها وتقلباتها مركز الصدارة.

ويشير الناقد الإنكليزي جانو لافرن إلى هذا الجانب من الرواية قائلاً: (تنحصر قيمة ليرمنتوف بكونه أول من قدم لوحة سيكولوجية للإنسان الزائد[٩] وتحليله باعتباره ضحية الوسط الذي يعيش فيه»[١٠].

تضم رواية «بطل عصرنا» خمس قصص تؤلف بينها وتجمعها شخصية بيتشورين والمسار الفني للرواية والمهمة التي وضعها الكاتب أمامه، وهي كشف صفات ومثل وأعمال بطل العصر. يكاد ينفرد بيتشورين البطل الرئيسي في الرواية باهتمام الكاتب، أما الشخصيات الأخرى فوجودها ينحصر في إلقاء ظلال على الجوانب المختلفة من شخصية بيتشورين وتوضيح معالم عالمه الداخلي وكشف النواحي الخفية منه. إن الشخصيات الجبلية القفقاسية مثل عزمات وكازبيك لا

---

(٨) يوري ليرمنتوف: المؤلفات الكاملة في أربعة أجزاء. موسكو ١٩٤٨، ج٤، ص ٥٤. سأذكر رقم الجزء والصفحة فيما بعد فقط.

(٩) يطلق اصطلاح «الإنسان الزائد» في الأدب الروسي على الأبطال الذين لم يستطيعوا الإجابة على مطاليب عصرهم وتطبيق الأفكار التي يحملونها على الرغم من تبرمهم وثورتهم على الوسط الذي يعيشون فيه. ونجد نماذج مختلفة «للإنسان الزائد» في يفجيني انيجين «لبوشكين» و«رودين» لتورجنيف و(ابلوموف) لجونتشاروف وغيرهم.

(١٠) Janko Lavrin, Lermontove, London, p. 78-79.

تعاني من التمزق والصراع والقلق وضياع الهدف ما يعانيه بيتشورين، بل تسير حياتهم سيرها الطبيعي المتناسق، وهم يملكون قوانينهم وأحكامهم الأخلاقية، وعندهم مثل سامية يحترمونها ويذودون عنها ولا يوجد تضاد وتناقض بين حياتهم الروحية ووسطهم الاجتماعي بل يسود التوافق والانسجام بينهما. ويمكن قول الشيء نفسه عن مكسيم مكسيموفيتش الضابط الروسي الذي يعيش في القفقاس، فهو إنسان بسيط وطيب وخير وتتصف حياته بالدعة والهدوء والاستقرار. إن جميع هؤلاء الأبطال يحيون حياة طبيعية اعتيادية لا يشوبها الازدواج أو التناقض كما هو الحال بالنسبة لبيتشورين ولذا يبدو عالمهم أسمى وأرفع من عالم بيتشورين المعقد، وأكثر تمشياً مع الفطرة الإنسانية. ويمتاز بيتشورين عن الأبطال القفقاسيين بذهن متوقد وخيال ملتهب وعاطفة جياشة وثقافة واسعة وإلمام كبير بالحياة، وهو مفعم بالنشاط والحركة. ولكن هذه الميزات لم تجلب له السعادة والاستقرار النفسي، فهو لا يجد متنفساً لطاقاته الهائلة، وكل ما يقوم به من نشاط لا يعد عديم الفائدة فقط وإنما يعود بالتعاسة والشقاء على الآخرين. فقد حطم سعادة بيلا وماري وكروشنتسكي وهو يحمل الأذى لكل من يصادفه في طريقه. ويولد الطابع المؤذي لنشاطه والتافه في الوقت ذاته شعوراً عميقاً بالمأساة في نفس البطل ويجعله يشعر بالضياع وافتقار حياته إلى محتوى غني، وهو يفكر متأملاً في تصرفاته ويقول: «أحقاً أن هدفي الوحيد على الأرض هو تحطيم آمال الآخرين؟ لقد كنت دائماً شخصاً ضرورياً في المشهد الأخير من المسرحية ولعبت دون قصد مني الدور التافه للسفاح أو الخائن» (٤ ـ ١٠٦). يتوق بيتشورين بكل جوارحه للعمل، ففيه

سعادته وأحلامه وآماله. ولكن مجال النشاط محدود في المجتمع الذي يعيش فيه ولذا ينفس عن طاقاته الكامنة بأعمال لا طائل منها، وهنا يظهر التعارض بين الفرد ووسطه، فالمجتمع يضيق الخناق على الإنسان ويبدد إمكانياته ويجعله في حيرة من أمره ويقضي على متطلباته الروحية والفكرية.

هذا الجو المحيط ببيتشورين يجعل من الصعوبة بمكان فهم شخصيته ودوافع تصرفاتها. فشخصيته غامضة ومتناقضة وتشتمل على جوانب مهمة لا يمكن تفسيرها أو إيضاحها كلياً، فليرمنتوف لا يكشف أمامنا حياة البطل والأهواء التي تتجاذبه والنوازع التي تتملكه بجلاء، إنه يفضل الإبقاء على بعضها غامضاً. ومرجع هذا نظرة ليرمنتوف إلى العالم الباطني للإنسان، وهو يعرب عنها في إحدى مقالاته تحت عنوان «أريد أن أحدثك» فنسمعه يقول «يخطئ خطأ مريراً كل من يعتقد بإمكانية حل ألغاز القلب الإنساني أو معرفة حياة أقرب أصدقائه بالتفصيل، إذ تومض في حياة كل فرد أحاسيس وأحداث ذات أهمية قصوى لا يمكن الكشف عنها وهي التي تحرك بالخفاء المشاعر والتصرفات التي يقدم عليها الإنسان (٤ ـ ٣٧٢).

يلجأ ليرمنتوف لاستخدام المونولوج الداخلي لكشف عواطف بيتشورين والخواطر التي تجول في ذهنه والهمسات التي يطلقها قلبه. وقد ساعد الشكل الذي كتبت فيه الرواية على الإكثار من الحوار الداخلي ولا سيما في قسم «الأميرة ماري» فهو مكتوب على صورة يوميات متعاقبة تمكن بيتشورين من الإفصاح عن ذات نفسه ومشاعره بجلاء. ومحتوى المونولوج الداخلي عبارة عن مناقشة البطل لنفسه عن عواقب أعماله وتقصي بواعث تصرفاته ودوافع سلوكه. يتناول

ليرمنتوف حالة معينة من المعاناة الداخلية لبطله ويوغل فيها تفصيلاً وتوضيحاً. فها هو بيتشورين يناجي نفسه عندما يسمع فجأة عن المرأة التي عندها شامة في خدها والتي كان يحبها، فيبعث هذا النبأ في نفسه عدة تساؤلات وشيئاً من الحيرة والقلق فهو يقول: «سرت بعيداً بين الكروم وكنت أشعر بالكآبة، لقد فكرت بالمرأة التي تملك شامة في خدها والتي حدثني عنها الطبيب. . . لماذا جاءت إلى هنا، أحقاً هي ذاتها؟ ولماذا أتصور أنها هي؟ ولماذا أكاد اكون على يقين من هذا؟ أقليلات أولئك النساء اللواتي يملكن شامات في خدودهن؟ تقدمت نحو الكروم وأنا تتجاذبني هذه الأفكار» (٤ ـ ٨٢). أثارت ذكرى تلك المرأة لواعج بيتشورين وشكوكه وولدت عنده شعور الترقب والحيرة. كل هذا يعكس حالة البطل النفسية في اللحظة التي سمع فيها بوجود المرأة التي يحبها في نفس المكان الذي يعيش فيه.

لفت نقاد كثيرون الأنظار إلى أهمية الحوار الداخلي في رواية «بطل عصرنا» فقد كان ليرمنتوف من أوائل المبدعين في هذا المجال. فلم تشهد الرواية الروسية من قبله الاستخدام الواسع للحوار الداخلي في الكشف عن أحاسيس الإنسان وخواطره. وقد كتب جون ميرسيرو في هذا الصدد قائلاً «المهم في (الأميرة ماري) هو أن ليرمنتوف كان رائد حقل جديد في تصوير فعاليات العقل البشري، ويشكل هذا الجانب من تفكير بيتشورين مساهمة فريدة في الأدب الواقعي الروسي»[١١]. كانت رواية «بطل عصرنا» بداية جديدة في تحليل الشعور إلى الوحدات الأولية التي ينطوي عليها. فيصور ليرمنتوف

---

(١١) John Mersereau, Mckail Lermontove, 1962, p122.

انتقال تفكير الإنسان من نقطة إلى أخرى ومن فكرة إلى ثانية مظهراً عدم تسلسل الأفكار بصورة منطقية وتداعيها باستمرار. يقول بيتشورين عند وصف شعوره بعد فراقه لحبيبته: «وافترقنا أخيراً، وقد تبعتها بنظري طويلاً حتى اختفت قبعتها خلف الأشجار والصخور. شعرت بحزن مرير بقلبي تماماً مثلما حدث بعد الفراق الأول. آه كم سررت بهذا الشعور». طبعاً لا يرسم ليرمنتوف صورة كاملة لكل الأحاسيس والخواطر، بل يتوقف عند بعضها، متناولاً إياها بالتحليل والتقصي، وسوف تجد هذه الطريقة تطويراً شاملاً في كتابات تولستوي الذي يكاد يعطينا شريطاً سينمائياً عن حركة مشاعر وأفكار أبطاله متتبعاً الحياة الباطنية للإنسان بكل أبعادها وملتوياتها ومساريها.

يستعمل ليرمنتوف بالإضافة إلى ذلك لغة الإشارات والإيماءات والنظرات والابتسامات للتعبير عن بواطن الإنسان ومشاعره. فالصورة الأدبية هي إحدى الوسائل الهامة في تحديد شخصية البطل وتبيان خصائصه وطبيعة تفكيره. فصورة بيتشورين عبارة عن مرآة لشخصيته المبهمة ولخصاله المتناقضة، إذ يعاني بيتشورين من التعب النفسي ويتصف باللامبالاة أو بالبرود، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو ذو حيوية هائلة وشجاعة قائمة وصلابة معنوية كبيرة، وتجد كل هذه الصفات المتناقضة تعبيراً لها في مظهره الخارجي. إن مشية بيتشورين «كسولة» ويعكس «وضع جسمه نوعاً من الإرهاق النفسي» وهو «يجلس على أريكته الناعمة بعد حفلة راقصة مثل إحدى بطلات بلزاك المدللات بنات الثلاثة عشر عاماً» (٤ ـ ٤٨). نلمس هذا الضعف والميوعة في رجل يعيش حياة الجيش القاسية غير

المستقرة في القفقاس والتي تحتاج إلى قوة وتحمل كبيرين. وينعكس هذا التضاد حتى في ملامح وجهه «فعلى الرغم من أن شعر رأسه أصفر فإن شواربه وحواجبه سود» (٤ ـ ٤٨): وتحتل نظرة بيتشورين مكاناً هاماً في كشف عالمه الروحي وإيضاح أخلاقه والصفات التي يتميز بها. فعيناه (لا تبتسمان عندما يبتسم؟. . . ـ هل حدث لك أن لاحظت مثل هذه الغرابة في عيون بعض الناس؟. . . ـ يكون هذا عادة رمزاً للحقد أو لحزن دفين دائم. ويلوح من تحت أهدابه النصف مفتوحة بريق فوسفوري إن صح التعبير. هكذا يعبر عن حرارته أو خياله الشارد وأحياناً يشبه بريق الحديد المصقول فهو خلاب وبارد، إن نظرته متقطعة وفاتنة وثقيلة في الوقت نفسه»(٤ ـ ٤٩).

يصور ليرمنتوف المناظر الطبيعية من خلال نظرة بيتشورين ومشاعره وتقلبات مزاجه، فالطبيعة ليست عالماً جميلاً قائماً بذاته وإنما يخلع عليها الإنسان من ذاته لوناً خاصاً ويصبغها بصبغة معينة وفقاً لحالته النفسية. لذا تبدو الطبيعة رائعة أو رهيبة ضاحكة او عابسة، مشرقة أو مكفهرة فهي ليست ذات طابع ثابت وإنما تتغير وتتبدل باستمرار. ونلاحظ التغير السريع الذي يطرأ على الطبيعة في نظرة بيتشورين لها قبل المبارزة وبعدها. عندما يذهب بيتشورين مع مساعده إلى مكان المبارزة يبهره بهاء الطبيعة وحسنها ونضارتها وإشراقها، وباقترابه من المكان يتغير شعوره تجاهها تدريجياً حتى يكاد يرى في جمال الطبيعة شيئاً رهيباً ومرعباً. يحدث هذا نتيجة لإحساسه أنه على شفا الموت أو الحياة ولذا تصبح الطبيعة مخيفة قاتمة كالموت نفسه ويبلغ شعور بيتشورين باحتمال وقوع الكارثة أوجّه عندما يسأله

مساعده هل كتب وصيته أم لا. وبعد انتهاء المبارزة يكسو لون بارد كئيب وباهت كل ما حول بيتشورين مبعثه ألمه على موت منافسه، فهو يقول «حللت الحصان وسرت ماشياً إلى البيت. شعرت أن حجراً يجثو على قلبي وبدت لي الشمس باهتة، لم تستطع أشعتها أن تبعث الدفء في أوصالي» (٤ ـ ١٣٦).

وهكذا نرى أن رواية «بطل عصرنا» تكتسب لوناً سيكولوجياً ملموساً. فغاية الكاتب الأساسية هي التعبير عن هواجس البطل. وتموجات أفكاره وهمسات قلبه، وهو يسخّر جميع الوسائل الفنية لإيضاح وتقصي العالم الداخلي لبطله لكي يجسد أمامنا مأساته الداخلية ومعاناته المريرة.

حظي تصوير الحياة الوجدانية للإنسان باهتمام تورجنيف، ولكن طريقته تختلف عن طريقة تولستوي إلى درجة تقترب من التناقض إن لم تكن مضادة لها. فتورجنيف لا يستسيغ الإسهاب في تحليل خواطر وأحاسيس البطل، فهذه الطريقة برأيه تتسم بالإفراط والمغالاة فهو يفضل الاعتدال ويميل إلى الاختصار في كشف أسرار القلب الإنساني. وينتقد تورجنيف في مقالة حول «الخطيبة الفقيرة» للمسرحي أستروفسكي، الأسلوب الذي «يتصف بالتصوير المطنب الممل لأجزاء ودقائق كل شخصية روائية، وبالتحليل النفسي الدقيق الكاذب»[(١٢)] وينوه تورجنيف هنا بطريقة تولستوي المفضلة في عكس العالم الوجداني التي هاجمها مراراً بقوة. ومن أقواله عن رواية

---

(١٢) ي ـ س ـ تورجنيف: المؤلفات الكاملة موسكو ١٩٥٣ الجزء الحادي عشر ص ١٤٠.

«الحرب والسلام» «لا يوجد تطور حقيقي في أي شخصية من شخصيات الرواية، فهناك طريقة بالية في تصوير تردد البطل وتلاشي مشاعره وظهورها بشكل آخر. والمسألة هي أنه يردّ وعلى لسان أبطاله بدون رحمة ما يلي: - «إنني أحبك ولكن في الحقيقة أبغضك... الخ. لقد ضجرنا ومللنا هذه التأملات الدقيقة والتفكير والتمعن في المشاعر الخاصة، كأن تولستوي لا يعرف نوعاً آخر من السيكولوجيا أو أنه يتجاهلها عن قصد»[١٣]. يتجاوز سخط تورجنيف على طريقة تولستوي التحليلية حد الانتقاد ويتخذ شكل التقريع والتهجم. ومع هذا فإن آراءه هذه في التحليل النفسي تدلنا على مقومات أسلوبه الأدبي، فهو على الرغم من تبرمه بالتحليل المسهب لمشاعر الشخصيات فإنه لا يرفضه تماماً ولكنه يكره التركيز عليه وإيلاءه أهمية كبيرة. ويرى تورجنيف أن على الكاتب أن يكون سيكولوجياً ولكن بصورة غير مرئية، وعليه أن لا يسعى لكشف الحياة الباطنية بأسرها، لأنه ليس بوسعه فهم أسرار النفس بكاملها مهما أحاط بخفاياها. وهكذا نجد تورجنيف يصور حب ليزا إلى لافريتسكي في قصة «العش الأميري» «لا يمكن أن تعبر الكلمات عما جرى في نفس الفتاة الطاهرة. فقد كان سرياً حتى بالنسبة لها ويبقى خافياً على الجميع. إذ لا أحد يعرف ولن يعرف أبداً كيف تنمو البذرة التي كتبت لها الحياة والتفتح في بطن الأرض»[١٤]. إن انبثاق شعور الحب وتطوره ونضجه عند ليزا يبقى مبهماً، ولكننا نشهد علائمه

---

(١٣) المصدر السابق: الجزء الثاني عشر، ص ٣٨٥ ـــ ٣٨٦.

(١٤) المصدر السابق: الجزء الثاني ص ٢٤٧.

ومظاهره في نظراتها وحديثها وتعابيرها. أما عملية نموه التي يتتبعها تولستوي عادة فتظل غامضة عند تورجنيف. فهو يعرض نتيجتها النهائية والشكل الذي تتمخض عنه، فحب ليزا الذي أورق وأينع في صدرها، تعرف انبعاثه من مرارتها لأنه كان محكوماً عليه بالموت ساعة ولادته، فقد كان حبيبها لافرتسكي متزوجاً. ووقف الجميع ضدها. يقول الكاتب «لم يجلب لها الحب السرور، فقد بكت للمرة الثانية منذ يوم أمس، فلم يكد يلد في نفسها هذا الشعور الجديد المفاجئ حتى دفعت ثمنه غالياً. فقد عبثت أيد غريبة بفظاظة بسرها المقدس، فشعرت بالخجل والمرارة. ولكن لم يخامرها شك أو يعتريها خوف، وأصبح لافرتسكي عزيزاً عليها أكثر من قبل»[١٥]. لا تستغرق ليزا في مناجاة نفسها والتحدث عن مشاعرها المداسة، وآلامها، بل يصف الكاتب حزنها في كلمات «الخجل والمرارة والألم» التي تعبر عن المشاعر التي تملكتها.

ويلجأ تورجنيف أحياناً إلى استخدام الكتب والرسوم والموسيقى كأدوات للكشف عن خواطر الإنسان وحالاته النفسية المتباينة. إن لافرتسكي في قصة «العش الأميري» سمع مراراً معزوفات الموسيقار ليم، وكان يعتبرها عادية لا تثيره ولا تهزه. ولكنه عندما يسمعه يعزف بعد تأكده من مبادلة ليزا الحب له تبعث ألحان ليم في نفسه دنيا من الغبطة والحبور والسعادة «لم يسمع لافرتسكي منذ وقت طويل ما يماثل هذه الموسيقى. لقد سيطرت ألحانها الحلوة الملتهبة على قلبه حالاً فأشرقت وطفحت إلهاماً وسعادة وجمالاً وطغت ثم تلاشت

---

(١٥) المصدر السابق: الجزء الثاني ص ٢٦٧.

ومسَّت كل شيء حي ومقدس على الأرض ونمّت عن كآبة خالدة ثم اختفت لتتصاعد أنفاسها نحو السماء»[١٦].

ويبدع تورجنيف في وصف الطبيعة وإدماج الإنسان في حياتها وافتتانه بجمالها الرائع وفي إظهار سحرها وبهائها وجلالها. ومنذ أن ظهرت قصصه الأولى تحت عنوان «مذكرات صياد» أشار النقاد إلى قوة تورجنيف في تصويره الطبيعة والنفوذ إلى أسرارها والكشف عن جمالها الخلاب. كتب الناقد بيلنسكي يقول «لا يمكننا إلا أن نشير إلى مقدرة تورجنيف الفائقة في رسم مناظر الطبيعة الروسية أنه يحب الطبيعة كفنان لا كهاو، ولذا لم يسع أبداً لتصويرها في أشكالها الشاعرية فقط ولكنه يتناولها كما يراها هو ولذلك تتسم لوحته بالواقعية ونلمس فيها طبيعة وطننا الروسية[١٧]». وتتسم الطبيعة بتنوعها وتباينها وتعدد وجوهها عند تورجنيف أنها تحمل حيناً لوناً عاطفياً وروحاً شاعرية عميقة وتكتسب أحياناً أخرى مضموناً فلسفياً ومحتوى فكرياً وصبغة سيكولوجية. ونلاحظ مرة أخرى التوافق بين مظاهر الطبيعة وحالة الفرد وما ينتظره من أحداث. ففي قصة «رودين» يجري لقاء رودين مع ناتاليا عند بحيرة أفدوخين في «غابة البلوط الهرمة التي جفت وماتت منذ زمن بعيد» إن منظر الغابة المهجورة اليابسة يصاحب هجر رودين لناتاليا وقراره بتركها وإنهاء علاقته معها. ولذا يجري اللقاء في الغابة الكئيبة الموات. ويرافق

---

(١٦) المصدر السابق: الجزء الثاني ص ٣٥١.

(١٧) ف.غ بيلنسكي: المؤلفات المختارة في ثلاثة أجزاء. موسكو ١٩٤٨، الجزء ٢، ص ٣٣.

ذهاب يلينا ستاخوفا للقاء أنساروف في قصة «في العشية» هطول أمطار غزيرة وعواصف فكأن قوى الطبيعة المتدفقة الهادرة أرضية خلفية للاضطراب والارتباك اللذين ينتابان يلينا. إن المناظر الطبيعية في قصة «في العشية» مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمزاج بطلي القصة. فعندما يسافر أنساروف ويلينا إلى بلغاريا ويمران في طريقهما بمدينة فينيسيا «البندقية» الإيطالية يعطي تورجنيف صورة رائعة لجمال الطبيعة المهيب وسحرها وفتنتها مما يتجاوب مع اغتباط البطلين وسرورهما وانشراحهما وتمتعهما بسفرتهما وبوجودهما معا. «يشبه جمال فينيسيا بهاء الربيع فهو يؤثر في الإنسان ويوقظ أمانيه ويهيج القلوب الغريرة ويثيرها بوعود سعادة قريبة غامضة. إن كل ما بها مشرق وواضح وتحيطها غلالة من الصمت المحبب، وكل ما فيها هادئ وصبوح ولطيف ابتداءً من اسمها فليس غريباً أن يسموها وحدها الجميلة»(١٨).

لا يلجأ تورجنيف إلى التأكيد على الناحية البارزة في مظهر البطل كما يفعل بوشكين، بل يصور حركاته وابتساماته وإيماءاته وجوانبه المتعددة.

تظهر عند تورجنيف طريقة تكرار الخصلة الرئيسية من خصال البطل التي يستخدمها تولستوي استخداماً واسعاً في كشف صفات البطل وإيضاح جوهره. فعندما يدور الحديث عن انساروف تتكرر كلمة هادئ في حركته «فردَّ بابتسامة هادئة» «وابتسم بهدوء» وبقي

(١٨) ي. س تورجنيف: المؤلفات الكاملة، موسكو ١٩٥٣ الجزء الثالث ص ١٤٨.

«هادئاً وصريحاً». وتعبّر عادة كلمة خافت أو صامت عندما يأتي ذكر ليزا عن هدوئها وسكينتها «فحركاتها هادئة» و«صوتها خافت» و«تصلي بصمت». ويستعمل تورجنيف الكلمات المتشابهة المعنى أو الكلمات المترادفة لزيادة التأثير وإبراز الصفة التي يريد أن يؤكد عليها في هيئة البطل. وهذا ما نلاحظه في وصف يدي ليزا في «العش الأميري» أو في نظرة يلينا «في العشية» «لم تستطع مارثاتيما فيفنا أن ترتوي من تقبيل هاتين اليدين المسكينتين الشاحبتين الضعيفتين»[١٩]. «رمقته يلينا بنظرة باسمة لطيفة وعذبة تشرق عادة في العيون النسوية المحبة فقط»[٢٠].

على الرغم من كشف تورجنيف الحياة الداخلية للبطل وتطرقه للحالات النفسية المختلفة التي تنتابه، فإن الغرض الرئيسي الذي يرمي للتعبير عنه لا ينحصر بالجوانب السيكولوجية للإنسان كما هو الحال بالنسبة لتولستوي وإنما في الحياة الاجتماعية وتطوراتها والتغيرات التي تطرأ عليها. وليس غريباً أن يحمل أبطاله مثل رودين وأنساروف وبازاروف أفكار عصرهم ويعبروا عن العقائد والمذاهب الجديدة المختلفة التي نبتت في المجتمع في مراحل مختلفة.

---

(١٩) ي. س تورجنيف: المؤلفات الكاملة، موسكو ١٩٥٣، الجزء الثالث، ص ١٤٨.

(٢٠) ي. س تورجنيف: المؤلفات الكاملة، موسكو ١٩٥٣، الجزء الثالث، ص ١٤٨.

تولستوي والكتَّاب الغربيون

عكف تولستوي على دراسة الكتَّاب والفلاسفة الغربيين ولا سيما الذين يعالجون القضايا التي تشغل ذهنه وتستثير اهتمامه. وقد فتش طويلاً عن أسباب الغبن واللامساواة في المجتمع وعن الحضارة ودورها في تطوره وعن كيفية إقامة مجتمع تسوده العدالة. وكان جان جاك روسو قد أفاض في دراسة هذه المسائل وقدم آراء جديدة مهمة وأفكاراً مستحدثة قيمة. ولم يكن من باب الصدفة أن يولي تولستوي عناية كبيرة لأعمال روسو، ويتفحصها جيداً. لأن روسو طرح العديد من المسائل التي تهمه وتستحوذ على تفكيره. واهتم تولستوي بصورة خاصة بفكرة روسو حول الإنسان الطبيعي وإمكانية نموه المتناسق والمحافظة على مقوماته الفطرية في أحضان الطبيعة، وعلى فكرة أن الناس ولدوا جميعهم أحراراً، ثم دور المجتمع في مسخ جوهر الإنسان. ويرى تولستوي أن الطفل يبدأ منذ نعومة أظافره بتحسس الخير والشر حوله وتبدأ في الوقت نفسه عملية تشويه المجتمع بقيمه الأخلاقية المألوفة وقوانينه المتعارف عليها لطبيعة الطفل وتسميم أفكاره التي ترافقه إبان ترعرعه ونموه. ولكن الإنسان لا يستسلم لقيم المجتمع وتأثيراته دائماً بل يقاومها ويتحداها ويدور

الصراع بينه وبينها، ومن هنا كانت ثورة الإنسان على المجتمع وتمرده عليه وسعيه للمحافظة على فطرته الإنسانية. وبذلك يكشف تولستوي عن الدور السلبي للمجتمع في نمو الإنسان وتأثيره الضار عليه.

والتفت تولستوي إلى جانب آخر في كتابات روسو وهو تصويره لأفكار وأحاسيس الإنسان واهتمامه بعالمه الداخلي وإن كانت فلسفة روسو تحظى بالمكان الرئيسي عنده، أما تأملاته في حياة الإنسان فتظل على جانب قليل من الأهمية. وبالرغم من إعجاب تولستوي بروسو وآرائه فإنه لم يجد فيها جواباً كاملاً لتساؤلاته العديدة، لأنه عاش في عصر يختلف من ناحية متطلباته عن عصر روسو ولذلك لم يكن بد من الإجابة عن القضايا الجديدة التي طرحتها الحياة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

يلمع اسم الروائي الإنكليزي ستيرن بين الكتّاب الغربيين الذين تأثر بهم تولستوي. فقد أعجب بطريقته في تقصي الحياة الداخلية للبطل، وأشار في عام ١٩٠٣ إلى تأثره بستيرن في أول عمل أدبي متكامل له وهو «الثلاثية» إذ يقول (لم أكن مستقلاً في أشكال التعبير عندما كتبت هذه القصة، بل وقعت تحت تأثير كاتبين أثرا بي كثيراً آنذاك وهما ستيرن في قصة «رحلة عاطفية» وتوبفير في كتابه «سيرة حياة عمي») وتلمع أصداء أسلوب ستيرن ليس في الثلاثية فقط بل في أسلوب قصة «أحداث اليوم الماضي» حيث يمعن في تحليل مشاعر البطل تحليلاً مسهباً وتصوير تداعي أفكاره. وعلى الرغم من أن هذه القصة كانت من أولى محاولاته الأدبية فإنها تتسم بأصالة أسلوبها، وبها شيء من ملامح ستيرن، ولم يفقدها ذلك روح الإبداع والابتكار لأنها تحتوي على فكرة عامة تجمع بين انطباعات البطل

وخواطره. وتنطوي تأملاته على فكرة أخلاقية واحدة، أنه يسعى لتفهم دوافع السلوك الإنساني وحركاته، فهو يحللها ويحاول إدراك كنهها وحل ألغازها بينما لا نعثر على ذلك عند بطل ستيرن. ونادراً ما نصادف عند ستيرن تفسيرات لمعاني الإيماءات والنظرات والابتسامات التي تحتل أهمية كبيرة في أسلوب تولستوي والتي يقول عنها ي. ستراخوف «إنه لا يعرضها نظرياً فقط، بل أصبحت حقيقة فنية تكون جزءاً لا ينفصم من طريقة الكاتب الإبداعية»(٢١).

وتشوب كتاباته الأولى منولوجات غنائية عليها مسحة من روح ستيرن كما في «الطفولة» «أين هي تلك الصلوات الحارة، أين الهبة العظيمة ـ دموع الابتهال الطاهرة: رفرف الملاك المؤاسي ومسح مبتسماً هذه الدموع وبعث الآمال الحلوة في خيال الطفل النقي».

«أحقاً أن الحياة تركت آثاراً مؤلمة في قلبي حتى ولت إلى الأبد تلك الدموع والبهجة؟ أحقاً أن الذكريات هي الباقية فقط؟». تلعب المناجاة عادة عند ستيرن دوراً مستقلاً أو توضيحياً، فتفسر بعض الحالات النفسية للبطل، أما عند تولستوي فإنها بالإضافة إلى كشفها عن مشاعر البطل وأفكاره تشير إلى التغيرات التي أخذت مكانها في حياته وحلول مرحلة جديدة، كما نجد في المناجاة المذكورة أعلاه حيث بدأت مشاكل الحياة وهمومها تلقي ظلاً على ايام الطفولة ومباهجها ولهوها. وعلى الرغم من إعجاب تولستوي بستيرن فإنه لم يرق له تماماً أسلوبه الأدبي فقد كتب في ١٠ آب ١٩٠١ يقول: «مع

---

(٢١) ي. ستراخوف: تولستوي سيكولوجيا. ساراتوف ١٩٤٧، صفحة ١٦٠.

أن كاتبي المفضل ستيرن يملك موهبة عظيمة في السرد والحديث الفطن فإن المناجاة ثقيلة عنده». إن حب تولستوي لستيرن ظل في حدود معينة فقد اهتم بتركيز ستيرن على التفاصيل وسردها الدقيق وكذلك بملاحظاته الفنية وتأملاته للعالم الخارجي، وأفاد تولستوي من تجربة ستيرن في هذا المجال وطورها وأضاف إليها الكثير.

أعجب تولستوي كذلك بالطريقة الروائية لديكنز ولا سيما أسلوبه في تسجيل الذكريات كما في رواية «دافيد كوبرفيلد» وهي عبارة عن استعادة دافيد كوبرفيلد لذكرياته عن أيام الطفولة وعن مختلف الناس المتبايني الطبائع والأخلاق الذين صادفهم في طفولته وتركوا آثاراً جميلة أو بغيضة. . حلوة أو مرة في نفسه. إن ثلاثية تولستوي تدور حول الموضوع نفسه، فهي تتناول ثلاث فترات في حياة نيقولينكا منذ ترعرعه وهي الطفولة والصبا والشباب. وإذا كان ديكنز يهتم بالأحداث التي أثرت في حياة دافيد كوبرفيلد وإظهار التقلبات التي تعرضت لها حياته والمعاملة القاسية التي لقيها سواء من زوج أمه أو في المدرسة أو عمله المبكر، والعواطف الحقيقية التي غمرته بها بيجوتي وغيرها من الشخصيات، فإن تولستوي اهتم بتبيان النمو الروحي للطفل وتطور عالمه الداخلي وتحليلاته ونظرته للأمور ورد فعل نيقولينكا على البيئة التي تحيطه وتصرفات الناس تجاهه. إن الشيء الذي يجمع بين ديكنز وتولستوي هو الأسلوب في عرض تداعي الذكريات عبر غيرها. ففي القسم المسمى «ماذا ينتظرنا في القرية» تتشابك ذكريات نيقولينكا مع ذكريات المربية ناتاليا سافشينا عن والدته. ولكن بطل تولستوي بخلاف بطل ديكنز ينقل ذكرياته بصورة حية، كما لو أنها لم تقع منذ زمن بعيد. إن عنصر الزمن لا

يلقي عليها سحابة من الغبار يجعلها تفقد بعض معالمها الحية، بل يسردها كأنها حدثت بالأمس. ومبعث ذلك أن البطل يستعيد ذكرياته محاولاً أن يحياها مجدداً لأجل فهمها والعمل بمساعدتها على إدراك الوسط الذي يحيطه والمحافظة على المزايا العالية التي تتسم بها مرحلة ترعرع الطفل كالطهارة والصدق والطيبة والبراءة وهذه الصفات يمكنها أن تساعد بطل تولستوي في سعيه لإصلاح ذاته، فهي نموذج لصفات الإنسان الكامل الذي يتمنى أن يبلغه.

أسهم ستاندارد أيضاً في تكوين تولستوي الأدبي. إن تصويره الحياة الوجدانية عند البطل وتركيزه عليها حظيت باهتمام تولستوي. ورغم أن ستاندارد من الكتاب الذين أوغلوا في سبر أعماق نفس البطل وتحليلها فإن ذلك لم يشمل جميع شخصياته بل اقتصر على البطل الرئيسي الذي يحلل مشاعره وعواطفه باستمرار مظهراً كل تشابكاتها وعوالمها المتغيرة وتحولاتها. وغالباً ما يقوم البطل نفسه في الكشف عن ذاته وشخصيته وتوضيحها أمام القارئ. ويصف ستاندارد عادة المشاعر القوية التي تنتاب البطل لحالته النفسية الاعتيادية فقط ويحظى باهتمامه الرئيسي الجانب الاجتماعي من حياة البطل والبيئة التي يعيش فيها وتأثيرها عليه. ويمتاز التحليل النفسي عند ستاندرد كما يقول يفنينا «بأنه يظهر مجرى الأحداث الخارجية التي تقع تحت نظر جميع الأبطال ويكشف في هذه اللحظة أيضاً عما يختفي في أعماق العالم الداخلي للبطل. . . الأعماق التي لا يعرف المحيطون به شيئاً عنها»[٢٢].

(٢٢) ي. م يفنينا: الواقعية في الأدب الأوروبي الغربي على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين. موسكو ١٩٦٨، صفحة ٥٨.

لقد تخطى تولستوي أبعاد طريقة ستاندارد في تصوير العالم الوجداني، فأصبح تحليله النفسي واسعاً يشمل جميع أبطال الرواية الرئيسيين والثانويين منهم على السواء وإن كان الأبطال الرئيسيون يحتلون مركز الصدارة في ذلك. ولم يكشف العواطف العنيفة التي تجتاح البطل أحياناً وحدها، بل اهتم بمختلف المشاعر التي تزخر بها حياته والتي تتجلى وتعبر عن نفسها في الأحداث اليومية التي تمر عليه.

مفهوم البطل عند تولستوي

شرع الكتاب الروس بعد السنوات الخمسين في البحث عن أبطال وأساليب أدبية جديدة، بعدما أحسوا بضرورة ظهور أبطال يختلفون بتفكيرهم وسلوكهم ونظرتهم للحياة عن الأبطال السابقين، لكي يتمكنوا من مواكبة العصر والمساهمة في القضايا والمعضلات التي يطرحها المجتمع في سيره الدائم إلى الأمام والاستجابة إلى متطلبات الحياة المتجددة باستمرار. فقد كتب تورجنيف إلى الناقد الروسي أنينكوف في ٢٨ أكتوبر ١٨٥٢ «من الضروري البحث عن طريق آخر والسير به وترك الأسلوب السابق إلى الأبد»[٢٣]. وأعرب الكاتب سالتيكوف شدرين عن حاجة الأدب الروسي الماسة إلى نوع جديد من الأبطال في مقالة «مخاوف باطلة» قائلاً «لا يمكن أن يعيش الأدب الروسي الجديد إلا على أساس خلقه نماذج إيجابية للفرد الروسي بعد ما فشل جوجول فشلاً ذريعاً في بحثه عنها»[٢٤].

---

(٢٣) إيفان تورجنيف، المؤلفات الكاملة، موسكو ١٩٥٨، جـ١١، ص ٢٢.

(٢٤) سالتيكوف ــ شدرين. المؤلفات الكاملة، موسكو ١٩٣٧، جـ٨، ص ٥٨.

لقد كان الأدب الروسي بحاجة إلى أبطال يرشدون الآخرين وينيرون لهم الطريق، أبطال عمل وفعل، أبطال بحث واستكشاف، أبطال يصمدون أمام الصعوبات ويستطيعون تذليلها وتخطيها. وهذا ما يفتقر إليه أسلافهم، أعني أبطال بوشكين وجوجول وليرمنتوف، الذين كتبوا أعمالهم الأدبية في مرحلة تاريخية تختلف عن فترة الخمسينات. لقد كانت تواجههم مهمات أدبية تنبثق من واقعهم التاريخي ومن وضع الأدب الروسي ومشاكله في تلك الفترة. فقد أظهر أدباء الثلاثينات والأربعينات تأثير الوسط الاجتماعي على الفرد. فقوة المجتمع تحدد مصير الإنسان وترسم له طريقه وتحرمه من التطور المتناسق ومن انطلاق إمكانياته الخلاقة وتقضي على روح الإبداع والعمل لديه، ويطلق في الأدب الروسي اسم (الناس الزائدين) على الأبطال الذين عرفهم الأدب في النصف الأول من القرن التاسع عشر في روسيا. ويؤلف بين هؤلاء «الناس الزائدين» على اختلاف نماذجهم ومراميهم وأفكارهم، فقدانهم القابلية على العمل بشكل منتج وفعال، وغالباً ما يجرى كشف نقاط الضعف عند هؤلاء الأبطال من تردد وحيرة وهروب من الواقع بواسطة علاقات الحب التي تربطهم ببطلات الرواية. فهم دائماً يخشون حلها بشكل إيجابي وبعض هؤلاء ملَّ الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وفقد الهدف من حياته مثل «يفجيني أنيجين» لبوشكين الذي يقضي وقته بالعبث ويشعر بالسأم والضجر من كل ما يحيطه ولا يعرف كيف يقتل وقته. ومنهم من يسير شوطاً في تحقيق ما يريد ثم يأخذه الارتباك والخوف ويتراجع حائراً عندما تنطرح أمامه قضية تقرير موقفه بصورة واضحة وحاسمة. وهذا ما نشاهده في بعض أبطال

تورجنيف مثل رودين الذي يفضل قطع علاقته بناتاليا عندما يشعر بمعارضة أمها لزواجهما، بينما تكون ناتاليا مستعدة أن تضحي بكل شيء من أجل سعادتهما. فرودين يخاف من تحمل المسؤولية ومن الوقوف بشجاعة في وجه الآخرين. ويعطينا ليرمنتوف في رواية (بطل عصرنا) نموذجاً آخر من «الناس الزائدين». يمتاز بيتشورين بطل الرواية بذهن متوقد وخيال ملتهب وثقافة واسعة ولكنه لا يجد متنفساً لطاقاته الهائلة ولقابلياته الواسعة.

أما جوجول ممثل المدرسة الانطباعية الروسية فأبطاله يختلفون عن (الناس الزائدين) فهم أناس تافهون وعلى جانب من الضحالة ذوو عالم صغير لا يملكون قيماً روحية وفكرية سامية.

إن أبطال رواية (النفوس الميتة) يمثلون نماذج مختلفة من الملاكين الروس، الذين أصبحوا طبقة طفيلية. فمنهم البخيل ومنهم الحالم ومنهم الجشع. وقد أراد جوجول من رسم هذه النماذج من الملاكين تصوير انحلال طبقة الإقطاعيين وانحطاطها حتى أصبحت عائقاً في وجه أي تقدم أو تحول في روسيا. وهكذا نرى أن بطل جوجول ليس إنساناً مفكراً أو مثقفاً بل شخص طفيلي على المجتمع ينخر جسمه. فجوجول يهمه تصوير الطبيعة الاجتماعية للإنسان، والفرد يهمه كعضو في المجتمع، لأن غرضه كشف المجتمع العبودي وفساده وانحطاطه وتصوير مساوئه. وقد رسم جوجول بصورة رئيسية العالم الخارجي والبيئة والوسط الاجتماعي لشخصيات القصة. اما عالمهم الداخلي فصوَّره بالقدر الذي يساعده على عكس حياة البطل الاجتماعية.

في سنوات الخمسين اهتم الكتاب بصورة خاصة بقضية تحرير

الأقنان، وتخليصهم من النير العبودي حتى أصبح تحرير الإنسان في مركز اهتمام المجتمع. وقد ازداد الشعور بكرامة الفرد وأهميته وضرورة إطلاق المجال أمامه لتنمو شخصيته وتتكامل بصورة طبيعية وضرورة القضاء على المصاعب التي تعيق تطوره. وصار الأدباء يولون اهتماماً كبيراً لدور الفرد في المجتمع وتأثيره عليه وإمكانيته في تغيير الوضع الاجتماعي القائم. إن كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد قطعوا شوطاً أبعد من أسلافهم في تصوير الإنسان. فبالإضافة إلى ما أظهروه من تأثير المجتمع على الفرد وتحديده مصيره وعرقلته لمجرى حياته الطبيعي، أصبحوا يبرزون الجانب الآخر وهو تأثير الفرد على المجتمع ودوره في تحويله وتغييره...

سار الكتاب الروس على طرق متباينة في تصوير بطل العصر، انطلاقاً من نظرتهم إلى الحياة ومفاهيمهم وآرائهم الاجتماعية والهدف الذي وضعوه نصب أعينهم. فسالتيكوف شدرين يهمه تصوير الوضع القائم الذي خلقه المجتمع العبودي والعلاقات اللاإنسانية التي تسوده فإذا أخذنا كنموذج أيودشكا بطل رواية (السادة جالافلوفي) الذي يسيطر على جميع أملاك العائلة في نهاية الرواية، وجدناه مولعاً بجمع الثروة ومن أجل هذا الهدف يبعد أخوته من الطريق. وأخوه البكر يعيش حياة فاقة وعوز، وعندما يصبح صاحب الأملاك الأوحد يفرض على أمه حياة شظف ويعاملها معاملة قاسية وإن كانت هي بدورها قد عاملت أبناءها نفس المعاملة قبل شيخوختها. ثم يرسل ابنه الوحيد وهو غير شرعي إلى الموت إذ يبعثه إلى أحد بيوت تربية الأطفال التي يتحول الأحياء فيها إلى موتى بسبب سوء التغذية وفقدان العناية والرعاية. إن عائلة جالافلوفي تسودها علاقات

استغلال الأخ لأخيه والأم لأولادها حتى يمص بعضهم دم الآخر ويحطم الأخ حياة أخيه وينهب واحدهم الآخر. هذه هي العائلة التي يخلقها النظام العبودي، ونستطيع أن نتصور الحالة التي يكون عليها المجتمع إذا كانت هذه العائلة نواته. ويرمي سالتيكوف شدرين من وراء ذلك إلى تعرية أسس النظام القائم وقوانينه مباشرة ولذا يسلط نقده اللاذع للمجتمع عبر هذه النماذج اللابشرية.

على الرغم من أن دوستويفسكي وتولستوي يغوصان في أعماق النفس البشرية ويظهران خفاياها وأسرارها ويكشفان لنا العالم الداخلي بكل ما يعج فيه من صراعات وتناقضات وأهواء وعواطف، فإن أبطالهم يختلفون عن بعضهم. والسبب في ذلك يعود إلى مفهوميهما المختلفين عن العالم وسبلهما لتحقيق أفكارهما المتباينة. يقرر الناقد بورسوف أن (القانون الأسطاطيكي عند تولستوي هو الغوص إلى أساس الشيء أو المشكلة واستخراج المثل منه. أما دوستويفسكي فقانونه الأسطاطيكي هو اختبار الواقع بواسطة المثل التي يحملها الفنان مقدماً في ذهنه) [٢٥].

إن بطل تولستوي يعيش في بحث دائم عن الحقيقة والعدالة والخير، والطريق الذي يوصله لتحقيق هذه المثل هو التجربة الشخصية التي يعيشها. وهي تجربة كبيرة متشعبة تشمل الحياة من مختلف زواياها. ويغتني البطل في أثنائها روحياً وفكرياً وتتعمق معرفته بالمجتمع وتتطور مفاهيمه. إن بطل دوستويفسكي مثله مثل

(٢٥) ب. بورسوف: تولستوي ودوستويفسكي، مجلة قضايا الأدب الصادرة في موسكو. العدد (٧) ١٩٦٤، ص ٧٨.

بطل تولستوي يملك هدفاً معيناً في الحياة ولكنه لا ينشط من أجل بلوغ هدفه وإنما يقوم باختبار معتقداته لمعرفة مدى صمودها للتجربة وصحتها عند التطبيق.

يحدد باختين في بحثه عن (فن دوستويفسكي) الصفات التي يتسم بها بطله فيقول:

"لا يهم البطل دوستويفسكي باعتباره مظهراً من مظاهر الواقع ومالكاً لصفات اجتماعية نموذجية وفردية ثابتة، ولا يهمه كشخصية معينة تتكون من صفات فردية موضوعية تجيب مجتمعة على سؤال (من أنا) وإنما يعنيه باعتباره وجهة نظر إلى العالم ولنفسه، وباعتباره تقديراً لموقف الإنسان من ذاته والواقع المحيط به. فدوستويفكسي لا يعنيه من يكون بطله في هذا العالم وإنما يهمه قبل كل شيء ما هو العالم بالنسبة للبطل ومن هو البطل بالنسبة لنفسه بالذات»[(٢٦)].

ينحدر بطل دوستويفسكي من طبقة اجتماعية جديدة وهي الطبقة الوسطى التي لا تملك وضعاً اقتصادياً ثابتاً في المجتمع وهي معرضة دائماً للانسحاق. ومن هنا تنبع ازدواجية شخصيات دوستويفسكي وعدم استقرارها.

يحاول بطل دوستويفسكي أن يحيا حياة إنسانية حقيقية ويمتاز بشعوره القوي بكرامته كما يتصف بروح عالية من الإباء والكبرياء. وهو يرمي لتحقيق حريته وتهيئة ظروف حياتية تليق به، وإن قاده ذلك إلى استعمال العنف ضد الآخرين كما يفعل راسكولنيكوف في

---

(٢٦) م. باختنين، فن دوستويفسكي، موسكو ١٩٦٣، ص ٦٢ ــ ٦٣.

(الجريمة والعقاب) إذ يقوم بقتل العجوز وابنتها. إن لجوء الأبطال إلى القوة لا يفقدهم المشاعر الإنسانية بل هم يعنون بالناس الآخرين ويتألمون لهم.

من أجل إبراز هذه الصفات المتناقضة في شخصية البطل، يجعله دوستويفسكي يخوض معترك الحياة ويعيش في أعماقها ويتعرف على مختلف أبعادها. ويعكس البطل لنا من خلال تجربته وأفكاره الحياة الروسية التي تعج بالمتناقضات والصراعات. وفي الوقت نفسه ترتفع تجربة البطل عن كونها مجرد انعكاس للواقع الروسي وتأخذ طابعاً عالمياً شاملاً. فأبطال دوستويفسكي يعكسون المشاكل والتجارب الإنسانية عامة والأهواء التي تتنازع النفس البشرية.

ينتمي أبطال تورجنيف إلى الفئة المثقفة أو الأنتليجانسيا الروسية. وهم خير من يعبّر عن المذاهب العقائدية التي ظهرت في المجتمع والصراعات الفكرية التي هيمنت على الحياة العامة. فرواية (الآباء والبنون) تبين الصراع بين الجيل القديم المتمثل بالآباء والجيل الجديد الذي يمثله بازاروف وهو يؤمن بالعلم والحرية ويوجه انتقاداً لاذعاً للآباء.

أما أساروف في قصة (في العشية) فإنه يمثل مرحلة الانتقال من الانتقاد والتهجم إلى العمل الفعال. فهو بلغاري يعمل بنشاط من أجل المساهمة في معركة تحرير بلغاريا من السيطرة التركية عندما كان يعيش في روسيا ثم يرحل إلى بلاده للاشتراك في المعارك الدائرة ضد الجيوش التركية ولكنه يموت نتيجة مرض شديد قبل أن يصل إلى بلاده.

يؤمن أبطال تورجنيف بفكرة معينة قلما تصمد أمام الواقع. ويصل البطل في أثناء حياته إلى حد معين في بحثه يقف عنده ولا يتخطاه. فهو لا يواصل السعي والتفتيش في حالة فشله مثل بطل تولستوي. فعنده أبعاد لا يتجاوزها ولا يمكنه أن يرى ما وراءها من حقائق وسبل جديدة. وكما يقول ج. بيالي «إن تولستوي يسجل قضايا جديدة معقدة في المكان الذي يرى تورجنيف حل تلك القضايا»[٢٧]. فالتناقضات التي تولد كل يوم في الحياة ولا تعرف التوقف أو الانتهاء تنكشف أمام تولستوي وأبطاله باستمرار بينما تغيب عن نظر تورجنيف.

إن حياة بطل تورجنيف تنتهي على الأغلب نهاية تراجيدية مؤلمة، دون تحقيق المثل والأفكار التي يحملها. وهو لا يتغلب على المأساة في حياته كما يفعل بطل تولستوي الذي يستسلم للآلام التي يلاقيها لفترة محدودة ثم يشفى منها ويعاود بحثه، فهذا ما لا يفعله بطل تورجنيف والسبب يعود إلى نظرة الكاتب التراجيدية للحياة. وقد كتب تورجنيف إلى لامبيرات في أكتوبر ١٨٥٩ يحدثه حول المأساة في حياة كل شخص. ومما يقول «لقد خطر في بالي قبل فترة قصيرة أن في حياة كل إنسان تقريباً تراجيديا ولكنها خافية عنه بواسطة مظاهر الحياة التافهة»[٢٨].

إن رسم تولستوي لشخصية البطل في تطورها وتغيرها أدى إلى

---

(٢٧) ج. بيالي، تورجنيف والواقعية الروسية، موسكو ــ لنينغراد ١٩٦٢، ص ١٩٧.
(٢٨) ايفان تورجنيف. المؤلفات الكاملة. موسكو ١٩٥٨. جــ ١٢، ص ٢٥٣.

توسيع إطار شخصيته وإغنائه. هذا وإن تأكيد تولستوي للصفات العامة في شخصية البطل التي تعتبر من مميزات الناس أجمع عندما يكون في نفس الوضع يضفي عليهم صفة الشمول والعموم. فهم ليسوا نماذج فردية لا يجمعها جامع مع الاخرين وإنما يحملون الصفات الإنسانية العامة. ولذا يجد القارئ في أفكارهم وترددهم ومشاكلهم وأزماتهم النفسية تعبيراً عن ذاته أيضاً.

إن اتصاف هؤلاء الأبطال بصفات نموذجية لا يعني أنهم لا يملكون فرديتهم المتميزة. ولا يمكننا ان نتفق بهذا الصدد مع رأي الناقد الإنكليزي نيفيل فوربيس بأن تولستوي قد خلق «أفراداً لا شخصيات إنسانية»[٢٩]. فإن شخصياته تتمتع بكل الخصال التي توحدها وتقيم العرى بينها وبين البشرية، فأبطالهم نماذج بشرية يجد كل جيل على الرغم من اختلاف الزمان والمكان صلته بهم سواء في مشاغلهم الخاصة أو أخطائهم وآلامهم وهمومهم وبحثهم الدائم عن هدف الحياة ومعناها وتفتيشهم عن السعادة والخير، وقد أشار أولمير مود إلى قوة وحيوية شخصيات تولستوي قائلاً (تبقى ناتاشا وبيير وأندريه ونيقولاي والأميرة ماري أحياء في ذاكرتنا حتى بعد عشرين سنة من قراءة الرواية. وإننا لنعرفهم ونفهم أفكارهم أكثر مما نعرف شخصيات وأفكار كثير من أقرب معارفنا)[٣٠].

يختار تولستوي بطل رواياته من طبقة النبلاء. وهو لا يؤمن بمفاهيم طبقته وبأسلوب حياته ولا يحمل مثلها وقيمها الاجتماعية،

---

(٢٩) Nevill-Forbes. Tolstoy. Oxford University Press. P. 29.

(٣٠) Aylemer Maud. Leo Tolstoy and his works. London 193, p.14.

بل على العكس، إنه يضيق ذرعاً بها ويشعر بالسأم والملل وسطها وينظر إلى آفاق أبعد من حدودها. وقد أشار ستراخوف الناقد المعاصر لتولستوي إلى هذه الصفة التي يتصف بها أبطال تولستوي. فهو يقول (يبدأ خلاف البطل مبكراً مع المفاهيم المتعارف عليها في المجتمع وهو يترك وسطه ويسلك سبلاً مختلفة باحثاً لنفسه عن أناس آخرين وحياة اخرى) [٣١]. ولكن على الرغم من المعاناة النفسية والعزلة الفكرية التي يعيشها فالأزمة النفسية التي يتعرض لها البطل لا تؤدي به إلى الانفصال التام عن وسطه وإلى التمرد العنيف عليه.

يظهر بطل تولستوي إلى الوجود بعد أبطال (الناس الزائدين) الذين لم يكن في مستطاعهم تحقيق آمالهم ومثلهم نظراً للظروف التاريخية الصعبة التي ولدت بعد قمع انتفاضة الديسمبريين التي قامت بها الفئة المتنورة والواعية من النبلاء. إن قمع الحركة وإعدام خمسة من قادتها ونفي الآخرين إلى سيبيريا أدى إلى جو من اليأس والحزن خيم على المجتمع. وقد انعكس ذلك على الحياة الأدبية وعلى النماذج الفنية التي ظهرت في روايات الكتاب.

يهدف بطل تولستوي إلى تحويل أفكاره لحقيقة واقعة ولذلك يلجأ إلى اختبارها في التطبيق العملي للتأكد من صحتها. وكثيراً ما تظهر معتقداته بعيدة عن الواقع خيالية وطوبائية. ولذا يعاود البطل البحث من جديد ويحاول تلمس أسباب إخفاقه ومعرفتها من أجل تجنبها وتلافيها. إن هذا البحث المتواصل الذي لا يعرف الكلل يقود البطل

---

(٣١) ن. ستراخوف، مقالات نقدية حول تورجنيف وتولستوي. بطرسبورغ ١٨٦٢ ــ ١٨٨٥. ص ٢٠١.

إلى تعميق معرفته لنفسه ولمعتقداته ويجعله يعيد النظر باستمرار في مواقفه الفكرية ونظرته إلى الحياة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تساعد هذه النظرة التحليلية المتفحصة وهذا الفكر المرن البطل على معرفة الحياة بشكل أعمق وأشمل.

يهتم البطل بفهم ذاته ومعرفتها قبل كل شيء. ففهم الإنسان لذاته هو الأساس الذي يمكن الانطلاق منه لمعرفة الناس والمجتمع والعالم أجمع.

فالإنسان الذي لا يدرك دوافع تصرفاته ومنابع أفكاره ومشاعره وبواعث أهوائه ونزواته يعجز عن فهم المجتمع، وهذا لا يعني أنه لا يستطيع إصلاح المجتمع وتهذيبه وتخليصه من الشر والفساد والتدهور. فالبطل يرى أن صلاح المجتمع يتأتى عن طريق إصلاح الفرد لذاته واغتنائه الروحي المستمر وصقل أخلاقه وارتفاع متطلباته الروحية والفكرية وتخلصه من الأنانية. والمجتمع لا يمكن إصلاحه بتغير النظم السياسية وقلبها وإنما بتبديل الفرد وإصلاحه المتواصل لنفسه وعندها يمكن خلق مجتمع عادل خال من الظلم والاستغلال.

نجد أول نموذج لأبطال تولستوي في ثلاثيته (الطفولة، الصبا، الفتوة). ينحدر نيقولينكا بطل الثلاثية من عائلة نبيلة وهو يعيش في مجتمع تسوده العلاقات البطريركية حتى يغدو شاباً يافعاً. وهي بالأساس تشمل نموه الفكري والروحي وبدء تفهمه لما يدور حوله وللناس المحيطين به وبداية تكوين نظرته للحياة. ونيقولينكا طيب وبسيط وذو ثقة كبيرة بالناس وهو لا يفهم معنى الخداع أو الحقد ويتعجب من مظاهر الظلم وفقدان العدالة. وما استغراب البطل من وجود النفاق والشر في الحقيقة سوى انعكاس لدهشة تولستوي نفسه

من وجودهما. وقد حدد فيريسايف في كتابه «حياة حية» طبيعة الكتّاب التي تكاد ترافقهم أثناء حياتهم كلها، فهو يقول «من الملاحظ أن كل فنان يعكس في مؤلفاته عمراً بشرياً معيناً». فقد كان جاتشاروف عجوزاً حتى في أعماله الأدبية المبكرة. وكان الفتى ليرمنتوف إنساناً ناضجاً دائماً. وظل بوشكين صبياً حتى آخر حياته. ونجد ليو تولستوي مثالاً فريداً من نوعه، حيث يبقى الفنان طفلاً إلى الأبد. طفلاً لا بنظرته «للخير» فقط بل في كل الصفات التي يتميز بها الطفل، في شعوره الغض البهيج في تعنيفه للحياة وعلاقته النقية بها، في تلمسه عظمتها الخفية وحتى.. حتى في الأسلوب نفسه)[٣٢].

إن النظرة الصافية المملوءة بالأمل والثقة والتفاؤل لا تفارق بطل تولستوي على الرغم من اصطدامه بالكذب والرياء في كل خطوة. فتولستوي يرى أن الإنسان طيب بطبيعته وطاهر بفطرته. ولكن الوسط الاجتماعي يؤثر عليه تأثيراً ضاراً ويعرقل نمو الصفات الخيرة والجوانب الإنسانية. ويقول تولستوي في هذا الصدد «إن الطفل في كل العصور رمز البراءة والطهارة والخير والحقيقة والجمال. والإنسان كما قال روسو في كلمته الرائعة: يولد كاملاً. وعندما يولد الإنسان يكون مثلاً للهارموني والحقيقة والجمال والخير. ولكن مرور كل ساعة وكل لحظة في حياته تزيد البعد والمسافة بين تلك العلاقات التي كانت في حالة تامة من التوافق والانسجام ساعة ولادته. وكل خطوة وكل ساعة تهدد بتحطيم هذه الهارموني».

---

(٣٢) ف. فيريسايف ــ المؤلفات الكاملة في خمسة أجزاء. موسكو ١٩٦١، ص ٣٨٩.

يجد هذا الرأي تجسيداً في الثلاثية التي يقدم فيها تولستوي نموذجاً لتكوين شخصية الفرد منذ الطفولة حتى الشباب. ويعرض تولستوي نمو وتكامل شخصية الإنسان في تأثرها بالوسط الاجتماعي وبارتباطها وتفاعلها مع العالم الخارجي الذي يؤثر تأثيراً ضاراً على الانسجام الداخلي للفرد. فالمجتمع يقوم بعملية تحطيم الهارموني الموجودة فطرياً في الفرد. وتبدأ الثلاثية من هذه اللحظة بالذات، لحظة انهيار التوافق بين عالم الطفل الداخلي ومحيطه والألم الذي يتملك نفسية الطفل من جراء هذا. فكارل إيفانوفيتش مربي نيقولينكا يوقظه بضربه الذباب فوق رأسه فينزعج نيقولينكا من عمل كارل إيفانوفيتش ويبدأ يتساءل لماذا يتصرف معي بالذات مثل هذا التصرف ولا يفعل هذا مع أخيه الأكبر فولوديا، وها هو يناجي نفسه قائلاً: «لنفرض أني صغير ولكن لماذا يكدر راحتي، لماذا لا يضرب الذباب فوق فراش فولوديا؟ إن عددهم كبير هناك.. لا... إن فولوديا أكبر مني، وأنا أصغرهم سناً ولهذا يعذبني». يرى نيقولينكا أن تصرف كارل إيفانوفيتش تجاهه غير عادل وأنه لا يحسب حساباً لراحته ولا يقدر مشاعره. ويتكرر حادث عدم الاهتمام به. فإن خادمتهم ناتاليا سافشينا تضربه على وجهه. فيحز عملها في نفسه. «كيف تتجرأ الخادمة على ضربه وهو النبيل، كيف؟ إن هذه ناتاليا سافشينا، مجرد ناتاليا تخاطبني بصيغة المفرد وتضربني بغطاء الطاولة المبلل على وجهي كطفل من الخدم. لا لا إن هذا لمريع حقاً».

إن نيقولينكا لا يدرك دوافع تصرفات الآخرين تجاهه ولكنه يحاول معرفتها وفهم أسبابها، ولا تمر هذه الحوادث أمامه دون أن يلاحظها ويحللها وإن كان تحليله ساذجاً بسيطاً يتناسب مع عمره. وهذه

الأحداث وغيرها تشكل مراحل في تطور وعيه واتساع مداركه وفهمه للناس وأخلاقهم وبداية فهمه للحياة والوسط الذي يعيش فيه.

ونيقولينكا، مثله مثل أبطال تولستوي اللاحقين، لا يقتصر على ملاحظة سلوك الناس وتحليله وإنما يركز اهتمامه على مراقبة ذاته أيضاً ويسعى لفهم تصرفاته ودوافعها والهفوات التي يقع بها وينتقد نفسه باستمرار. وهو يرمي من وراء ذلك إلى إصلاح ذاته وتحسين سلوكه وتخليص نفسه من الكذب والنفاق وكل الصفات السيئة. نراه يؤنب نفسه ويلومها لأنه كتب لجدته في عيد ميلادها شعراً قال فيه إنه يحبها مثل أمه. وهو يعلم أن هذا ضرب من الكذب، فهو يحب أمه أكثر من جدته فلماذا ينافق مثل هذا النفاق؟ إنه يقول «لماذا كتبت أنني أحبها مثل أمي؟ فوالدتي لم تكن موجودة بيننا وليس هناك ضرورة لذكرها... حقاً إني أحب جدتي وأحترمها ولكنها ليست مثل والدتي... لماذا كذبت؟ ولو أن هذا مجرد شعر ولكن لم تكن بي حاجة لقوله». لا ينفك نيقولينكا عن تأمل تصرفاته وخطواته ومحاولة التمييز بين الصواب والخطأ في أعماله وذلك للتخلص من النواقص والهنات التي تشوبها وتلمس طريقه في المجتمع.

يدفع تولستوي البطل للتعبير عن أفكاره ومشاعره تعبيراً كاملاً وجريئاً دون ستر الحقيقة أو إخفاء شيء منها. فالصدق يجب أن يكون نبراسه ومرشده في كل ما يخالجه من خواطر، وقد أشار ايخنباوم إلى هذه الميزة بقوله «يتصرف تولستوي مع شخصيات رواياته كمتسلط وطاغية فهو يجبرهم على التفكير ويعرف ما يفكرون به وهو يعرضهم للتعذيب إذا لم يقولوا كل شيء والسبب أنه يقف فوق

رؤوسهم وهم يرهبونه فهو يراهم حتى الأعماق»[٣٣]. ولذا ينكشف البطل أمام القارئ من جميع جوانبه ونعرف دفائن نفسه وعواطفه الخفية.

يكتشف البطل أثناء ملاحظاته وتحليلاته وانتقاداته حقائق جديدة ويمتلك رؤيا واضحة عن الحياة ومشاكلها. وهذا يقود البطل إلى تغيير معتقداته وآرائه على ضوء اغتناء تجربته الحياتية المتجددة باستمرار. ولذا يميل البطل تولستوي بتطوره المتلاحق وتبدله المتواصل واستيعابه لكل جديد وسيره قدماً مع العصر وعدم تخلفه عنه. يتفق تطور البطل الدائم مع طموحه بأن يصبح إنساناً أفضل وأحسن مما كان عليه، وهذا ما يرمي إليه نيقولينكا وما يهدف إليه في حياته. ويقول مرة وهو يتأمل الطبيعة النضرة الرائعة «كل ما حولي يحدثني عن الجمال والسعادة والإنسان الصالح. ويقول لي من السهل والممكن الجمع بين السعادة والصلاح وإن أحدهما لا يمكن أن يوجد بدون الآخر فالجمال والسعادة والإنسان الصالح شيء واحد. لماذا لم أفهم هذا من قبل؟ كم كنت رديئاً سابقاً، وكم أستطيع أن أغدو إنساناً، طيباً وسعيداً في المستقبل، قلت لنفسي أسرع أسرع فمن هذه اللحظة يجب أن تصبح إنساناً آخر وتبدأ حياة جديدة». يدرك نيقولينكا بمرور الزمن أن طموحه وتوقه لأن يصبح إنساناً آخر أكثر كمالاً وصلاحاً ليس من السهولة بمكان. فهو يحتاج إلى الصبر والأناة ومحاسبة النفس على زلاتها واقتلاع العادات التي شبَّ عليها، وإلى صراع نفسي وفكري عنيف بين ما درج عليه وما

---

(٣٣) ب. ايخنباوم. ليو تولستوي في سنوات الخمسين ١٩٢٨. ص ١٧٧.

يصبو إليه. نجد في هذه الفترة من بدء تكوين مفاهيم نيقولينكا ونموه الفكري تغير آرائه بسرعة لأنها تتكون بشكل مستعجل وسرعان ما يبدو له خطؤها. كان مثله الأعلى للإنسان مثلاً «هو الإنسان الذي يهتم أولاً وقبل كل شيء في إتقان اللغة الفرنسية ولا سيما اللفظ وأن يملك أظافر طويلة نظيفة ويجيد الانحناء والرقص والحديث وأهم شيء هو اللامبالاة نحو كل شيء...» إن هذا الاهتمام بالمظاهر الخارجية واعتبارها أهم شيء في التعبير عن جوهر الإنسان يستحوذ على تفكير نيقولينكا في البداية، ويعيرها أهمية كبيرة، ثم يدرك مع الزمن بطلان رأيه وخَطَله، فيجد وراء مظاهر السلوك اللطيفة التصنع والنفاق والعجرفة وهذا ما يلمسه في عائلتي كارناكوفي وايفيني ولذا يفكر عندما يتعرف في الجامعة على طلاب من عوائل غير أرستقراطية (ما أساس ذلك العلو الذي كنت أنظر منه إليهم؟ وما يعني تعارفي مع الأمير إيفان إيفانوفيتش؟ وما أهمية اللفظ الجيد للغة الفرنسية؟ والقميص الهولندي؟ والأظافر؟ ألم يكن كل ذلك سقفاً؟). إن النظرة التحليلية التي يحملها نيقولينكا تجعله ينفذ إلى قلب الحقائق ليصل إلى معرفة الأشياء كما هي، إنه لا يعتبر كل ما يؤمن به صحيحاً ولا ينطلق من كونه على صواب، وهو يعلم أن النفوذ إلى قلب الأشياء يحتاج إلى دراسة وتمحيص وتحليل ومرونة، وهذا ما يقوم به نيقولينكا في كل خطوة من خطواته لكي يستطيع التمييز بين الأشياء.

إن نيقولينكا لم ينزل بعد إلى الحياة العملية ولم يضع أفكاره موضع التطبيق كما يفعل نيخلودوف في قصة (صباح ملاك) الذي يتخطى مرحلة التفكير المجرد ويبدأ بالممارسة العملية وباختيار الخطط التي وضعها في الواقع العملي. يعكس نيخلودوف أفكار تولستوي نفسها

في صباه في حل القضية الفلاحية وفشله في ذلك. يذهب نيخلودوف إلى القرية ويركز اهتمامه على تحسين حالة الفلاحين وتخفيف الأعباء عن كاهلهم وإيجاد لغة تفاهم معهم وإقناعهم بنواياه الطيبة. ولكن الفلاحين ينظرون بعين الريبة إلى اقتراحاته ويشكون في مراميه الحسنة، لأنهم لم يعتادوا ذلك من الملاكين. ويسخرون منه أحياناً ويعتقدون أنه يحاول خدعهم وتضليلهم وابتزاز المزيد من نقودهم. وبعد بذل جهود فاشلة يشعر بطوباوية مشاريعه ويتذكر ذلك بألم ويردد في نفسه «فكرت وأنا عائد إلى البيت هل اغتنى الفلاحون؟ هل تبدلوا وأصبحوا أحسن خلقاً؟ أبداً. إن وضعهم لم يتحسن وحالتي النفسية تزداد سوءاً».

ونشهد في قصة «القوزاق» نموذجاً آخر من الأبطال الذين يحاولون الاندماج في حياة الشعب. إذ يترك إلينين المجتمع الأرستقراطي الذي أضجره وبعث السأم في نفسه ويذهب إلى القفقاس ويحاول أن يحيا حياة فطرية طبيعية مثل بقية الناس الذين لم تصل إليهم الحضارة التي تفسد الطبيعة الإنسانية. وتبرز في هذه القصة بعض أفكار روسو. فالإنسان الحقيقي هو الذي يعيش بين أحضان الطبيعة حياة بسيطة خالية من التعقيد الذي تأتي به الحضارة.

يسعى إلينين في أن يعيش حياة القوزاق التي تتسم كما يقول افسيانكا ـ كوليكوفسكي «بحيوية الفكر الطبيعية ونقاوة المشاعر»[٣٤] ويلتقي بالعديد من القوزاقيين الذين يثيرون إعجابه ويقع في حب

---

(٣٤) د.ن. افسيانكا ــ كوليوفسكي. تولسوي فناناً ١٩٠٥، ص ٣٥.

بنت قوزقية اسمها ماريانكا. ويفكر بالزواج منها ولكنه لا يحقق وطره. والشيء الذي يستهوي إلينين في عالم القوزاق هو الانسجام والتوافق اللذان يسودان حياتهم الروحية واليومية. وهذا ما يفتقده إلينين الذي يعاني من الصراع النفسي. إنه يعيش حياة اجتماعية لا يؤمن بقيمها ومقاييسها. لذلك يفتش ـ حاله حال بقية أبطال تولستوي ـ عن السعادة في خدمة الناس وتكريس حياته لهم والتضحية ونكران الذات من أجلهم. إنه يفسر السعادة في إحدى الساعات البهيجة على الشكل الآتي (لماذا أشعر بالسعادة، ولماذا عشت سابقاً؟ . السعادة تعني أن تحيا لأجل الآخرين). ولكن ولهه بماريانكا وسعيه للارتباط بها يظهر له أنه لا يستطيع التضحية بكل حياته للآخرين. إن تفكيره مجرد وهم وخداع فهو يحب ماريانكا ويريد أن يحيا لها ومن أجلها ولا يستطيع التخلي عن حياته الخاصة من أجل الآخرين ولذا نسمعه يقول فيما بعد «التضحية سخف، إنها مجرد كبرياء وهروب من السعادة التي تستحقها والتخلص من حسدك لسعادة الآخرين. لماذا يفرض علي أن أعيش للآخرين وأعمل أعمال الخير؟ بينما يجيش بين ضلوعي حبي لنفسي وتوقي لأن أحب ماريانكا وأحيا بجانبها ذات حياتها. إني لا أتمنى السعادة للآخرين ولا للكيلو كاشكا، إنني لا أحب الآن أولئك الآخرين» يفصح إلينين عن رغباته وآماله بصراحة تامة دون مواربة فهو لا يخشى كشف حقيقة مشاعره. بعد حبه لماريانكا وتعلقه بها تبين له أنه يغالط نفسه إذا ادعى أنه يريد أن يكرس حياته للآخرين. فالإنسان يضحي بذاته للآخرين عندما تتطلب سعادته الخاصة ذلك، عندما يجد حاجة فكرية في ذلك. إن هذا لا يعني أن إلينين أناني يحب ذاته فقط. فهو

يتوصل إلى معرفة حقيقة معينة وهي أن الإنسان بطبيعته يناضل من أجل سعادته الشخصية ولا يمكنه التضحية بها نهائياً، وخدمة الآخرين لا يمكن أن تقوم على أساس إنكار حياته الخاصة إنكاراً مطلقاً. فالتوافق والموازنة بين الحياة الخاصة والعامة ضروريان وهما مرتبطان ببعضهما، وإنكار أحدهما على حساب الاخر تجعل الإنسان عادياً وباهتاً. فشخصية صونيا في رواية (الحرب والسلام) شاحبة تنقصها المشاعر الثرة الفياضة التي تتصف بها ناتاشا. فهي مستعدة للتضحية بحبيبها نيقولاي تلبية لرغبة والدته التي تريد أن تزوجه من فتاة غنية لإنقاذ وضع العائلة المالي المتدهور. إن ما تقوم به صونيا يتنافى مع طموحها إلى السعادة والهناء. ولذلك تبدو شخصيتها باهتة بالمقارنة مع ناتاشا ويمكن قول الشيء نفسه عن فارينكا في رواية (آنا كارنينا). إنها تكرس حياتها لأعمال الخير والسهر على راحة الآخرين وهي مستعدة لتقديم المساعدة لأي كان. إن إنكارها التام لذاتها يلقي ظلالاً باهتة على شخصيتها ويجعلها خالية من الجمال والدفء والعواطف الإنسانية الحارة. ويعبّر تولستوي عن رأيه هذا مباشرة على لسان أحد أبطال «الحرب والسلام» فهو يقول (إن حب كل شيء وكل الناس والتضحية دائماً بنفسك للآخرين يعني أنك لا تحب أحداً، ولا تعيش حياة الدنيا).

يتصف أبطال تولستوي في سنوات الخمسين وهي فترة مستهل انتاجه الأدبي بالتفتيش والبحث والمراقبة. فهم لا يساهمون مساهمة فعالة في الحياة الاجتماعية وهم بشكل عام لا يخطون خطوات عملية لتحقيق أغراضهم وأهدافهم الاجتماعية. وكما يشير ب. بورسوف أن «النصف الثاني من سنوات الخمسين يمر تحت شعار بحث البطل

لنفسه عن ملجأ ملائم من العواصف الاجتماعية المتأججة، وهو يهوى الهدوء والعيش في عالمه الصغير الطاهر) [٣٥].

ينعكس الوضع الاجتماعي الملتهب والاضطرابات التي شهدتها سنوات الستين في حياة أبطال روايات تولستوي، أنهم يتجهون في هذه الفترة إلى العمل والنشاط جنباً إلى جنب في البحث والتفتيش فهم يختلفون عن أبطال الحقبة السابقة بكونهم أكثر نضجاً وأعمق تفكيراً وأكثر فاعلية. فأبطال (الحرب والسلام) يمتازون بقلقهم الدائم على مصير وطنهم وفي نشاطهم بإيجاد حل للمشاكل التي طرحتها الحياة أمامهم، وعملهم على تطبيق برامجهم الإصلاحية وممارسة نشاط اجتماعي واسع. ويبدي أبطال (الحرب والسلام) وعياً كبيراً وشعوراً عالياً بالمسؤولية في أثناء هجوم نابليون على بلادهم. فهم يعيشون الأحداث الصاخبة التي شهدتها روسيا ولا سيما حملة نابليون. فلو أخذنا أندريه بولكونسكي مثلاً لرأيناه يساهم في حرب ١٨٠٥ في النمسا ثم في حرب تحرير وطنه من الاحتلال الفرنسي حيث يموت مستشهداً في ساحة المعركة. تنضج شخصية أندريه بولكونسكي من خلال التجارب الشخصية التي يمر بها سواء في حياته الخاصة أو العامة. فهو يظهر أمامنا في مستهل الرواية وقد أصابته الخيبة في حياته الزوجية، إذ يعيش في هوة نفسية سحيقة مع زوجته التي لا تستطيع أن تشاركه آماله وأفكاره. وهي تؤمن بمفاهيم طبقتها التي يحتقرها أندريه ويزدريها. ويحاول الهرب من حياته العائلية وتكريس نفسه للقضايا العامة. فيذهب مع الجيش إلى

---

(٣٥) ب. بورسوف. ليو تولستوي والرواية الروسية، موسكو ـ لينينغراد ١٩٦٣، ص ٥١.

النمسا ويخيب أمله هناك عندما يرى الفساد واللامبالاة التي يتصف بها العسكريون. ويعود إلى روسيا ويقرر الاعتكاف على شؤونه الخاصة. ويبقى يتردد بين الاهتمام بقضاياه الخاصة والأمور العامة حتى النهاية.

على الرغم من كون أندريه يضيق ذرعاً بوسطه الاجتماعي وقيمه الفكرية فإنه متأثر بهذه القيم ولذلك ينخرط في الجيش مخموراً بأحلام المجد والعظمة. ويستبد به حب العظمة إلى درجة أنه يصبح مستعداً أن يضحي بأعز الناس وأقربهم إليه عندما يقول (الموت والجروح وفقدان العائلة، لا شيء يرعبني. وكم هم أعزاء على أولئك الناس ـ والدي وأختي وزوجتي ـ أعز الناس عندي ولكن كم يبدو هذا غير طبيعي ومرعب! إني مستعد أن أضحي بهم جميعاً من أجل لحظة من المجد من أجل حب الناس لي، هؤلاء الناس الذين لا أعرفهم ولم أعرفهم من أجل حب هؤلاء الناس). تتبدد هذه الأحلام بعد الإشتراك في الحرب، إذ تتبدل أفكاره ومقاييسه عندما انوضع على المحك. فالواقع العملي كفيل بامتحان قيم البطل وإظهار صحتها أو بطلانها. إن الآمال العظام وأحلام المجد التي كانت تراود خيال أندريه تغدو تافهة سخيفة عندما يقارنها بعظمة السماء اللامتناهية وذلك لما سقط جريحاً على الأرض في معركة أوسترليتس. ينظر أندريه إلى السماء المتلبدة بالغيوم «ويقول مفكراً، كيف يسود الهدوء والسكون والجلال حولي، تماماً خلاف ما كان عليه الأمر عندما هربت. وبخلاف ذلك تزحف السحب في السماء العالية اللامتناهية. كيف لم أر سابقاً هذه السماء العالية؟ وكم أنا سعيد لرؤيتي لها أخيراً. أجل.. كل شيء سخيف وخداع ما عدا هذه السماء المترامية. ولا يوجد غيرها، لا يوجد شيء أبداً عدا الهدوء

والسكون والحمد لله». غدت روعة السماء وجلالها والسكون الذي يلفها التعبير الصادق عن حقيقة الحياة الجميلة، وبدت مطامع اندريه تافهة وصغيرة ووضيعة بالمقارنة معها وبدا كل شيء سخيفاً يتنافى مع جمال السماء ولا سيما هذه الحرب البشعة، حيث يستبد الخوف والفزع بالناس وتسيطر عليهم مشاعر القسوة والحقد. فهذا كله غير طبيعي وغير إنساني، وانكشف أمامه الوجه المرعب للحرب حيث يقتل البشر بعضهم. أحدثت رؤية السماء اللامتناهية انقلاباً في تفكير أندريه وأصبحت نقطة تحول في حياته أدت إلى انهيار المثل والآمال التي كانت تخامره وأحدثت خيبة أمل عميقة وأزمة نفسية حادة جعلته يفكر في الانزواء في قريته «إن الهزة الفكرية التي عاناها أندريه نقلته إلى مواقع فكرية جديدة مناقضة تماماً لمواقفه السابقة، فبدل العيش للآخرين أصبح يفضل العيش لذاته. ويعرب أندريه عن رأيه هذا في مناقشة مع صديقه بيير الذي يلومه على أفكاره فيقول «... تقول لي إنك عشت لذاتك وكدت تهلك وعرفت السعادة فقط عندما أصبحت تعيش من أجل الآخرين. وعلى العكس منك عشت أنا من أجل المجد، وما هو المجد؟ هو حب الآخرين، ولم أدمر حياتي فحسب وإنما حطمتها نهائياً. ومنذ ذلك الحين أصبحت أشعر بالهدوء لأنني أعيش من أجل نفسي».

إن خيبة الأمل التي أصابت أندريه بعد حرب ١٨٠٥ في النمسا لا ترافقه طوال حياته، بل يبدأ تدريجياً بالعودة إلى نشاطه الاجتماعي بعد أن يأخذ الجرح العميق الذي تركته الحرب في نفسه بالاندمال. وتؤثر الحرب البطولية التي خاضها الشعب الروسي عام ١٨١٢ ضد نابليون تأثيراً كبيراً على مجرى حياة أبطال «الحرب والسلام» فتنتزعهم

من حياتهم الخاصة ومن مشاكلهم اليومية الصغيرة وتضع أمامهم مهمة وطنية كبرى هي تحرير الوطن من المحتل. إن أبطال (الحرب والسلام) يقلقون على مصير بلادهم وتهز ضمائرهم الهزائم المتلاحقة التي أحاقت بالبلاد ويساهمون بأشكال متباينة في نصرة شعبهم والمشاركة في الحرب من أجل تحريره.

تتحقق في رواية (الحرب والسلام) رغبة الأبطال في الاقتراب من الشعب والتعرف على حاجاته ومتطلباته. إن معظم أبطال تولستوي الإيجابيين يتجهون نحو الشعب أثناء بحثهم المضني عن ركائز فكرية ويجدون فيه المثل الأعلى للخير والطيبة والبساطة والأخلاق السامية ويودون الاندماج في حياته ولكن رغباتهم تظل أماني مجردة. أما في (الحرب والسلام) فيظهر الأبطال جنباً إلى جنب مع الجنود الذين يحاربون بتفان ونكران ذات ولا يخطر لهم على بال المجد أو العظمة أو المناصب. فهذه المفاهيم غريبة عليهم ودخيلة، فهم يذهبون للحرب يحدوهم هدف واحد هو الجهاد في سبيل تحرير بلادهم. ويكتشف أندريه عندما يذهب إلى الحرب أن الجنود هم صانعو التاريخ وهم يقررون سير الأحداث. وتثير إعجابه الروح البطولية التي يتحلى بها الجنود والضباط الصغار ويدرك أنه بالاعتماد عليهم يمكن كسب المعركة. ويتحدث عن هذا لصديقه بيير في عشية الحرب فيقول (صدقني.. لو أن الأمور تعتمد على تعاليم هيئة أركان الحرب لذهبت إلى هناك وأصدرت الأوامر، لكن لي الشرف أن أخدم هنا مع هؤلاء السادة وأعتبر فعلاً أن النصر غدا يعتمد علينا لا عليهم...) إن تجربة اندريه في حرب ١٨٠٥ أبانت له أن القادة العسكريين قد أعاقوا مجرى الحرب ولم يساعدوا على كسبها. ولذا

يتابع كلامه قائلاً (القضية هي أن هؤلاء الذين زرت معهم المواقع الحربية ليسوا فقط لا يساعدون على سير الحرب وإنما يعيقونه نهائياً. إنهم مشغولون باهتماماتهم الصغيرة). لقد قربت حرب ١٨١٢ أندريه من الشعب وجعلته يدرك بعمق دوره في هذه الحرب. فمصير البلاد يعتمد على الشعب في نظره الآن. ويثير حفيظة أندريه لا العدو وحده الذي خرب بيته ووطنه بل قادة الجيش الذين لا تهمهم مصالح البلاد. ونعتقد أن قول شكلوفسكي حول أندريه في معركة بورودينو أنه «لم يجد لنفسه مكاناً في الحرب الشعبية»[٣٦] ليس صحيحاً. فقد حدث تحول عميق في تفكير أندريه في حقل المعركة ـ إذ أصبح الشعب بنظره ممثلاً للحقيقة والشجاعة والبطولة والمشاعر السامية. وتكشفت أمامه حقائق كثيرة كان يجهلها من قبل، أهمها إيمانه الجديد بالشعب وبقوته الخلاقة. ولهذا السبب وجد نفسه في صفوف الجنود لا في صفوف القادة العسكريين.

وحدث الشيء نفسه بالنسبة إلى بيير بيزوخوف. فعلى الرغم من أن بيير لم يشترك في الحرب بل قام بزيارة للمواقع العسكرية أثناء سير القتال فقد أثارت دهشته روح الصمود والبطولة التي يبديها الجنود وعدم اكتراثهم بالموت أو بتسرب الخوف والرعب إلى نفوسهم. ويناجي بيير نفسه قائلاً (أوه، ما أفظع الخوف وكيف استسلمت له بخنوع، أما هم فهادئون إلى النهاية، إن «هم» كانوا في مخيلة بيير الجنود الواقفين وراء المدافع وهؤلاء الذين يقدمون له

---

(٣٦) ف. شكلوفسكي ــ ملاحظات عن الأعمال الأدبية للكلاسيكيين الروس، موسكو ١٩٥٥، ص ٢٦٨.

الطعام وهؤلاء الذين يصلون أمام الأيقونات «هم» ـ هؤلاء الناس المدهشون الذين لم يرهم حتى الآن. هؤلاء الذين يتميزون في مخيلته الآن بقوة عن بقية الناس).

تدل هذه المناجاة على التحول الفكري الكبير الذي حدث في نفس بيير تحت تأثير بطولة الجنود وصمودهم وهو يتمنى أن (يكون جندياً، فقط جندياً) لأن الجندي أصبح رمز البطولة والروح الأخلاقية والمعنوية العالية والنفس النزيهة والإباء. وفي هذه النقطة يبدأ انقلاب جديد في آرائه ومعتقداته.

إن حدوث صدمة في حياة البطل أو وقوع أحداث جسام تتغير على أثرها أفكاره ينبع من صميم الحياة اليومية. فالإنسان يتغير دائماً عندما يمر بمحنة كبيرة تكون درساً قاسياً له وهزة للأفكار التي يحملها. لهذا السبب لم يكن رومان رولان محقاً في قوله عن أن شخصيتي أندريه وبيير لا تتطوران بصورة طبيعية. إذ يقول في كتابه «حياة تولستوي» «لا يسودهما الكمال ولا تتطور شخصيتهما ولا تنمو مع عمرهما ـ ومن هنا نجد التردد الدائم والتحول من جهة إلى نقيضها بدل الحركة الطبيعية نحو الأمام»[٣٧].

إن التردد والتحولات الكبيرة سببها النظرة الانتقادية التحليلية التي يحملها أندريه وبيير لكل ما يدور حولهما. ولذا تتعرض الأفكار التي يؤمنان بها إلى التزعزع والانهيار أحياناً عندما يبين بطلانها وعقمها. فالهزات الفكرية والأزمات النفسية في حياة أبطال تولستوي هي

---

(٣٧) رومان رولان ــ حياة تولستوي. موسكو ١٩٥٤، جـ٢، ص ٢٦٦.

عبارة عن مراحل في طريق تطور الأبطال ونموهم الطبيعي المستمر.

ومن الجدير بالملاحظة أن التغيرات التي تطرأ على أفكار البطل وحياته تظل في حدود معينة. فالبطل لا يستطيع أن يقطع علاقته نهائياً بوسطه الاجتماعي على الرغم من تبرمه به واحتقاره له. ولهذا يظل يعيش فيه شاعراً بالوحدة والغربة عنه. وقد أشار الباحث ر. كريستيان إلى ذلك في قوله (مهما كانت التغيرات التي تطرأ على الأبطال الرئيسيين عظيمة، فيجب أن لا يغيب عن بالنا أنها تظل في إطار محدود وأن الأبطال يبقون في المعسكر الذي ينتمون إليه ويظلون يحيون كالسابق»[٣٨].

إن هذه الحالة المزدوجة التي يعيشها البطل تحمل طابع حياة تولستوي نفسها. فقد كان يعيش في هوة مع المحيطين به وقد كان يخلع على أبطاله أفكاره والمشاكل التي يفتش عن حل لها. فبطله يعكس سيرة حياته والأزمات النفسية والفكرية العميقة التي كان يعانيها. وإن كان من الطبيعي أن تكون حياة تولستوي أغنى وأعمق وأشمل من حياة أبطاله. وهناك العديد من الأبطال في قصص وروايات تولستوي الذين يمثلون سيرة خالقهم مثل نيخلودوف في «صباح ملاك» ونيقولينكا في «الثلاثية» وأندريه وبيير في «الحرب والسلام» وليفين في «آنا كارنينا» ونيخلودوف في «البعث». فهؤلاء الأبطال يعبرون بشكل أو بآخر عن المشاكل المتباينة التي كان يطرحها تولستوي والأحاسيس المختلفة التي تنتابه والبحث عن معنى الحياة

---

(٣٨) R.F. Christian. War and Peace. Oxford 1962, p. 172.

وعن الخير وإصلاح الذات.

إن التفتيش المستمر الذي يقوم به البطل والتغير المتواصل الذي تتعرض له شخصيته لا ينتهيان بانتهاء القصة أو الرواية. فتولستوي لا ينهي روايته بحادث معين كما هو الحال عند تورجنيف مثلاً، بل يضع لها نهاية تدل على مواصلة البطل بحثه وتطوره. فمثلاً تنتهي قصة «السعادة العائلية» على هذه الصورة «لا تنتهي اليوم روايتي مع زوجي، لقد أصبح الشعور القديم عزيزاً علي وتحول إلى ذكريات. إن شعور الحب الجديد نحو أبنائي وأبيهم هو بداية لحياة سعيدة أخرى، لم أعرفها إلا في اللحظة الحاضرة» وفي «الحرب والسلام» يكون بيير وناتاشا عائلة سعيدة ويبدأ بالعمل في إحدى الجمعيات التي ستصبح بذرة للمنظمات التي أعدت لانتفاضة الديسمبريين. وحتى في «آنا كارنينا» على الرغم من انتحار بطلة القصة فإن ليفين يكون في خاتمة الرواية على أعتاب مرحلة جديدة في سعيه نحو الحقيقة.

يشتد النزاع بين أبطال (آنا كارنينا) من جهة ويزداد الصراع الداخلي لدى كل منهم من جهة أخرى. تعيش عائلة كارنين في تناحر وينعدم الانسجام والتفاهم بين الزوجين مما يؤدي إلى تشتت العائلة وزوالها. ويسيطر نفس الجو من التشاحن بين عائلة ابلونسكي ولكن زوجته لا تنفصل عنه إذ تفضل التضحية بنفسها من أجل أطفاله ولذلك تتحمل خيانة زوجها لها. أما عائلة ليفين فتعيش سعيدة منسجمة ولو أن ليفين يشعر بتمزق داخلي وصراع نفسي وفكري حاد يقض عليه مضجعه.

اكتسحت روسيا موجة عارمة من النضال في الثمانينات والتسعينات. فقد هوى الفلاحون في لجة من البؤس والفاقة جعلتهم

يتركون الأرض ويهربون إلى المدينة بحثاً عن لقمة العيش بعد أن حل الخراب بالريف. ولم تكن حياة فقراء المدن بأحسن حالاً من الريف. إذ أن الحاجة والبؤس يخيمان على حياة كادحي المدن أيضاً. يقابل هذا البؤس، البذخ والترف اللذان تنعم بهما قلة من الأثرياء. لقد أدى هذا التناقض الصارخ بين ثراء الأغنياء وادقاع الفقراء إلى حدوث تحول كبير في نظرة تولستوي إلى الوضع الاجتماعي العام. وهو يشير إلى هذا في كتابه «الاعتراف» إذ يقول «لقد حدث عندي تحول كان ينمو منذ فترة من الزمن، وكانت بوادره موجودة عندي. حدث أن حياة وسطنا من الأغنياء لم تثر اشمئزازي فقط، بل فقدت كل معناها. وأصبحت القضية الوحيدة التي تهمني هو عمل الكادح خالق الحياة».

ازداد نقد تولستوي للنظام القائم في هذه الفترة واشتدت دعوته نحو ضرورة إصلاح الإنسان لذاته والعناية بحياته الروحية وإعادة النظر في المقومات التي تقوم عليها حياته والتخلص من الأنانية والتمسك بالقيم والمثل الأخلاقية السامية. فالإنسان برأيه نادراً ما يفكر في محتوى حياته وفي صواب أو بطلان القيم التي تسيره، فهو يؤمن بقواعد وأحكام معينة ويتبعها. وقد ألف الإنسان مختلف مظاهر النفاق والخداع والخيانة سواء على صعيد العائلة أو المجتمع في حياتهم وعبث نشاطهم». يوجه تولستوي نداءه إلى جميع الناس طالباً منهم مراجعة ماضيهم وإمعان النظر في أحكامهم الاجتماعية ووعي بطلانها والبدء في إصلاح ذواتهم.

إن وعي البطل لبطلان حياته وتفاهتها لا يتأتى له إلا إثر هزة نفسية عميقة أي عند وقوع حدث حاسم في حياته، لدى اكتشاف

خيانة زوجية أو عندما يكون على فراش الموت. فعندئذٍ يستيقظ ضميره ويشعر بنوع من الإضاءة الروحية وتتجسد أمامه ألوان الأنانية والرياء والمحاباة التي تسيطر عليه وتكتنف محيطه. وهذا ما يحدث في قصة «موت إيفان أليتش». كان إيفان أليتش يحيا مثل بقية الناس حتى حل به المرض فشرع ينظر نظرة جديدة إلى كل ما حوله. لقد هالت إيفان أليتش روح اللامبالاة وعدم الاهتمام التي قوبل بها بعد مرضه لا من أصدقائه فحسب، بل ومن أقرب الناس إليه، من زوجته وابنته، اللتين كان ينتظر منهما الحنان والعطف. فبدلاً من أن تلازما فراشه كانتا تؤنبانه لأنه يبالغ بخطورة مرضه وبشدة أوجاعه. وأصبح إيفان أليتش يشعر بالوحدة والغربة في أقسى أيام حياته، عندما غدا في حاجة إلى العناية والمواساة. وفي هذا الوقت تنفتح عيناه على الخداع والنفاق في سلوك الجميع «لقد سمم هذا الكذب الذي يكتنفه والذي يلمسه حتى في نفسه الأيام الأخيرة من حياة إيفان أليتش». تنبع مأساة إيفان أليتش من تعري الأمور على حقيقتها وانفضاحها أمامه في آخر أيام حياته عندما كان مقعداً لا يستطيع عمل شيء. يقول خرابتشنكا حول الفرق بين مأساة آنا كارنينا وإيفان أليتش «تظهر جلياً علامات جديدة للمأساة في قصة موت إيفان أليتش. فإذا كان انبعاث المأساة في رواية «آنا كارنينا» مرتبطاً بإظهار الفرد صفاته الإنسانية واصطدامه بالجمود والركود المحيطان به فإن التراجيديا في قصة «موت إيفان أليتش» مصدرها حياة العبث التي عاشها ووعيه ببطلان ما آمن به والذي كان وطيداً بالنسبة له»[٣٩].

---

(٣٩) م. ب. خرابتشنكا، تولستوي فنانا. موسكو ١٩٦٥، ص ٢١٨.

ونجد في رواية «البعث» مثلاً آخر على الهزة النفسية التي يتعرض لها البطل عندما يرى نيخلودوف ضحيته ماثلة أمام المحكمة فيشعر بتأنيب الضمير وينتبه إلى الجريمة التي اقترفها بحق كاتوشا ويقرر التكفير عنها ومساعدة ضحيته والعمل على إصلاح نفسه.

يتمتع نيخلودوف بخصال حميدة. فهو شاب متطلع للحياة يريد الخير للآخرين ويتصف بالنبل والنقاوة والطيبة. ثم تأخذ هذه الصفاة بالانحسار وتتوارى في أعماق نفسه وتطغى عليها تدريجياً مشاعر حب الذات والأنانية. ويشير تولستوي إلى هذه الحقبة المبكرة من حياة نيخلودوف قائلاً: «كان حينئذٍ فتى طاهراً منكراً لذاته، مستعداً لعمل الخير، أما الآن فقد أصبح فاسقاً أنانياً يفكر فقط بلذاته». على الرغم من تغلب الصفات السيئة على نيخلودوف فإن البذرة الطيبة التي يملكها في صباه لم تضمحل، بل بقيت دفينة في نفسه ولم يفقدها نهائياً. فعناصر الخير والشر تعيشان جنباً إلى جنب وتصطرعان فيما بينهما. فكانت البدايات الخيرة عند نيخلودوف تمنعه عن اقتراف إثم بحق كاتوشا وتجعله يشعر بالخجل ويقول له صوت داخلي آخر «افعل كما يفعل الجميع». يستفيق ضمير نيخلودوف في المحكمة ويشعر «في أعماق نفسه بقساوة ودناءة عمله وخسته وبكل حياة البطالة والفسق والقسوة والرضاء عن النفس التي كان يحياها، ورأى ذلك الستار الرهيب الذي استطاع بمعجزة ما أن يحجب عنه جريمته كل هذا الوقت خلال اثني عشر عاماً». تتسع أبعاد الهزة النفسية وتزداد عمقاً عندما يذهب نيخلودوف إلى القرية بحثاً عن ابن كاتوشا أو ابنه غير الشرعي، فيريعه الفقر المدقع الذي يتخبط فيه الفلاحون. وعندها «يحس نيخلودوف بكل جوارحه بالاشمئزاز من الوسط الذي

عاش فيه حتى الوقت الحاضر والذي يجهد في ستر الآلام التي يتحملها ملايين الناس لغرض توفير أسباب الراحة والسرور لعدد من الأفراد لا يريدون ولا يستطيعون رؤية هذه الآلام والمظالم والجرائم التي تنطوي عليها حياتهم».

ويسير الانقلاب الذي حدث في أفكار وآراء نيخلودوف مساراً ملتوياً. فهو لا يستطيع التخلص من عادات وتقاليد الحياة التي ترعرع بها، فهي تشده إليها بألف خيط وخيط. ولذلك ينتابه أحياناً التردد والتذبذب بين حياة الماضي والحاضر، وبين ما اعتاد عليه وما يؤمن به. إضافة إلى هذا أن سبل التغلب على الظلم الاجتماعي واجتثاثه يكتنفها الضباب والغموض، فنيخلودوف لا يملك برنامجاً واضحاً يؤدي تحقيقه إلى القضاء على اللامساواة والاستغلال. ولذا يتعثر في حلوله ويدعو في خاتمة الرواية إلى التمسك بقواعد الإنجيل وتنفيذها، ففيها يجد الإنقاذ والعلاج الناجع لإصلاح المجتمع.

يختلف نيخلودوف كما يقول ب. خرابتشنكا عن أبطال تولستوي السابقين «بإحساسه الحاد بمظاهر الحياة الاجتماعية، فلا يشعر أي منهم بتلك الهوة العميقة للآلام البشرية كما يفعل نيخلودوف ولا يلمس أحد منهم الظلم الاجتماعي مثله»(٤٠).

رغم الاختلاف بين أبطال تولستوي في المرحلة الأخيرة من نتاجه الأدبي فإنهم يعتكفون جميعاً على إصلاح ذواتهم وانتقاد الظلم الاجتماعي والفساد بشدة ونصرة المظلومين والدفاع عنهم.

---

(٤٠) المصدر السابق، ص ٢٥٩.

أسلوب تولستوي

يطل علينا تولستوي في كل شكل أدبي يطرقه وكل موضوع يتناوله بيراع يشبه عملاقاً من عمالقة الفن والفكر لا يوازيه في ذلك إلا القليلون من مشاهير الكتاب العالميين. ويقول الناقد الأميركي فورستر «عندما يلج تولستوي غرفة أو يطرق شكلاً أدبياً فإنه ينقل لنا انطباع مارد يدخل من باب أقيم للناس العاديين»[٤١].

تتجلى عبقرية تولستوي الفذة لا كأديب فحسب، بل كفيلسوف ومصلح اجتماعي ومربٍّ. فلم يقف قلمه على الفنون الأدبية المتعددة، بل تعداها إلى مناحي الحياة الأخرى الاجتماعية والدينية والسياسية وساهم في دراستها وحل عقدها كمفكر نافذ البصيرة متوقد الذهن كبير القلب.

يعبِّر تولستوي في كتاباته عن نزعة إنسانية عميقة وحب كبير للخير ودعوة لسيادته ومحاربة الشر والظلم على الأرض. وإذا كان «الروسي يحس بوجود الألم والشر في العالم أكثر مما يحسه غيره»[٤٢]

---

(٤١) E.M Forster, Aspects of the novel. New York 1950, p. 14.

كما يقول ميدلتون مرى فإن هذا ينطبق بصورة خاصة على تولستوي الذي يحمل آلام الإنسانية بين جنباته ويتوجه لها ويحنو عليها ويعمل على مداواتها وتخفيفها وتلطيفها. وهو لا يكتفي بالحدب على آلام الإنسان والتفجع عليها، بل إنه يفضح مصدر آلامه ومبعثها، ويجده في الشر الذي اجتاح الحياة وتغلغل في أوصالها وتسلط بلا رحمة على المجتمع والإنسان. ولا يسلم تولستوي بأن الشر ينبع من الطبيعة البشرية، بل بالعكس يجده متنافياً تماماً مع فطرة الإنسان وخلائقه وطباعه. أما مبعثه فهما المجتمع والحضارة. ولذا يأخذ تولستوي بيد الإنسان في صراعه ضد الشرور الاجتماعية ومن أجل المحافظة على إنسانيته وطيبته ونقائه. ولا غرو أن يكمن الصراع بين الإنسان والشر في صلب كتابات تولستوي وأن يغدو محور تفكيره وأساس فلسفته.

لا يقدم تولستوي حلولاً جاهزة ولا يعطي آراء قاطعة في المشاكل الاجتماعية التي يطرحها أمام القارئ، تلك المشاكل التي تحتاج إلى دراسة وتفكير ومعالجة. لأن مهمة الكاتب تحفيز القارئ وإثارة اهتمامه بقضايا العصر وحثه على التفكير بها. وقد كتب تولستوي في عام ١٨٩٦ إلى سابوتسكو حول طريقه في الكتابة يقول «أفضل الكتابة هي تلك التي توضح للأديب المسألة المطروحة وعندها تصبح جلية للآخرين أيضاً».

يجمع تولستوي في كتاباته بين الحياة الفردية والاجتماعية، بين

(٤٢) مختارات من النقد الأدبي المعاصر: ترجمة الدكتور رشاد رشدي، القاهرة ١٩٥١، ص ٦٩.

الإنسان والمجتمع، بين الحرب والسلام بين الروح والجسد. فهو لا ينفك يبحث في عمله الفني عن الأواصر التي تربط بين مختلف ظواهر الكون سواء منها الفردية أو العامة. فهو لا يكتفي بالاهتمام بتصوير سيكولوجية الإنسان وخواطره أو أفراحه أو الطبيعة أو المجتمع بل إنه في أثناء تصويره لها يوحد بينها جميعاً ويرسم الخيوط المتشابكة التي تتخللها وتربطها وتؤلف بينها. فليست هناك ظاهرة نفسية أو اجتماعية أو طبيعية منفردة منعزلة عن بعضها البعض، بل تقوم بينها كلها صلات خفية أو ظاهرة مباشرة أو غير مباشرة. وعلى الأديب أن يتبينها ويلتقطها لكي يصور الحياة بكل ما تجيش به من قضايا عاطفية وإنسانية ووطنية وعالمية.

يقول لاكشين «إن الحياة والروح، الظاهري والداخلي، الملحمي والسيكولوجي تهم تولستوي لا منفردة بل في وحدتها، باعتبارها انعكاساً لعملية الحياة في ارتباطها العضوي المتكامل»[٤٣]. ومن هنا بحث تولستوي عن جوهر الأشياء وحقيقة العلاقات بين الناس وإظهار تعايش مظاهر حياتية متناقضة جنباً إلى جنب. وكما يشير جون غاسلوري إلى «أن الميزة الرئيسية التي يتسم بها تولستوي ـ روائياً ـ هو صدقه الدائم وسعيه الثابت للتعبير بشكل كامل عما يعتبره حقيقة في اللحظة الزمنية المعينة»[٤٤].

كيف يعبّر تولستوي عن الصراع الاجتماعي وعن الخير والشر

---

(٤٣) ف. لاكشين: تولستوي وتشيخوف. موسكو ١٩٦٣. ص ٣١٠.

(٤٤) جون غاسلوري: التراث الأدبي. تولستوي والعالم الخارجي جـ٢، رقم ٧٥، موسكو ١٩٦٥، ص ١٤٤.

الخاص والعام؟ وما هو سبيله إلى ذلك؟ وما هي الطرق الأدبية التي يتبعها؟ أشار النقاد إلى خصائص أسلوب الكاتب منذ ظهور كتاباته الأولى على صفحات المجلات، فعلى الرغم من أن تولستوي كان كاتباً ناشئاً لم تتحدد بعد معالم أسلوبه بصورة كاملة وكان لا يزال متأثراً في بعض جوانب فنه الروائي بعدد من كبار الروائيين العالميين، فإن السمة العامة للإبداع الفني كانت جلية وملموسة فقد كتب ب. آنينكوف في عام ١٨٥٥ في مجلة المعاصر «سافر يمينك» مقالاً تحت عنوان «حول الأفكار في الإنتاج الأدبي» قائلاً «لا نود أن نحدد مقدماً أسلوب تولستوي وإنما نعتمد على قوة موهبة الكاتب الطبيعية التي تجلت بصورة خاصة في الكشف العميق الصادق عن ألوان النزعات النفسية[٤٥]، وكان قد صدر الجزءان الأول والثاني من ثلاثيته وهما «الطفولة» و«الصبا» اللتان لقيتا صدى واسعاً في الأوساط الأدبية وتفاؤلاً عظيماً بمستقبل تولستوي الفني وبعبقريته الخلاقة. فقد وضعه آنينكوف في صف كتاب مشهورين مثل تورجنيف وجانتشاروف وقال عنه نيكراسوف بأنه «يتمتع بموهبة فريدة»[٤٦] وقد ثمن دروجينين وتورجنيف وتشرنيشفسكي وغيرهم عبقرية الكاتب الناشئ وتنبأوا بتبوئه في المستقبل مكاناً مرموقاً في الأدب الروسي. فبأي شيء تتجلى عبقرية تولستوي؟ وما الخصائص التي يتميز بها أسلوبه وما التجديد الفني الذي أتى به؟ شرع النقاد

---

(٤٥) ب. آنينكوف: حول الأفكار في الإنتاج الأدبي ــ مجلة سافر يمينك جـ ٦٩ (١٨٥٥) ص ٢٦.

(٤٦) ليو. تولستوي في النقد الروسي. موسكو ١٩٦٠ نص ٨٢.

في دراسة كتابات تولستوي وتحليلها ونقدها وأكدوا بشكل خاص على الطريقة الجديدة التي يتبعها الكاتب في تقصي النفس البشرية وسبر أغوارها ورسم تحركاتها وانعطافاتها. إن تولستوي لم يكن أول كاتب يتوجه نحو تحليل العالم الباطني لأبطاله ويوليه عناية كبيرة بل سبقه في هذا المضمار كتاب روس وأجانب معروفون مثل ليرمنتوف وتورجنيف وستاندارد وستيرن وديكنز وغيرهم. وقد أفاد تولستوي من التراث الأدبي الروسي والتراث العالمي ووسع آفاقه وأبعاده وأغناه بإضافات فنية جديدة. ومن بين النقاد اللامعين الذين تعود لهم فضيلة السبق في تحديد أسلوب تولستوي يطل اسم تشرنيشفسكي الذي أطلق على طريقة تولستوي في استبطان العالم الداخلي «ديالكتيكية النفس» وهي تختلف عن غيرها بأن تولستوي «لا يقتصر على تصوير نتائج سير العملية السيكولوجية وإنما يرسم بمهارة فائقة خط مسار كل العملية النفسية ويلتقط اللحظات العابرة في الحياة الداخلية التي تتعاقب واحدة بعد واحدة في سرعة فائقة وتباين متواصل»[٤٧] ويتقصى تولستوي مختلف شعاب النفس البشرية وينفذ إلى أعماق عالم اللاوعي في الوقت الذي ينعكس عليه عالم الوعي وعلاقتها به ووجوه التباين والتوافق بينهما. وقد أشار بيساروف في مقال لاحق في عام ١٨٥٩ نشره في مجلة «بيبلياتيكا دلاتشينيه» حول مقدرة تولستوي الخلاقة. في هذا المجال يقول «ليس بمستطاع أحد أن يرتفع لتحليل تولستوي وأن يسبر بمثل هذا العمق نفسية الإنسان وأن يتفحص باهتمام كبير وتتبع بالغ الدوافع الخفية

(٤٧) ن. غ. تشرنيشفسكي: المؤلفات الكاملة. موسكو ١٩٤٧، جـ٣، ص ٤٢٣.

وحركات النفس العرضية العابرة وكيفية تطورها وظهور الأفكار تدريجياً في ذهن الإنسان والتغيرات التي تطرأ عليها والمشاعر التي تعتلج في صدره والخيال الذي يتجاذب الإنسان من عالم الواقع إلى عالم الفانتازيا وكيف يعلن الواقع عن نفسه بماديته وفظاظته في اوج أحلام الإنسان، والانطباع الأول الذي يخلقه الاصطدام الفظ بين عالمين متباينين، هذه هي الجوانب التي تلقى هوى عند تولستوي والتي يعرضها بنجاح باهر»[٤٨].

لم يكن يستطيع تولستوي الغوص في أعماق النفس البشرية وكشف أسرارها لولا معرفة شاملة دقيقة لتصرفات الإنسان والبواعث التي تحركها والاتجاهات التي تسلكها أفكاره ومشاعره والتقلبات التي تطرأ عليه وتحولها الدائم المستمر. وقد تسنى لتولستوي فهم تحركات النفس البشرية بعد تأمله سلوك الناس الذين حوله وأولى عناية فائقة لفهم ذاته وتحليل أفكاره ومشاعره ومراقبة تغيراتها وإعطاء تفسيرات لها، وقد كتب في يومياته في ١٢ أيار ١٨٥٧ يقول «إنني أهتم بتأمل نفسي للغاية» وكتب فيما بعد حول هذه الفترة من حياته يقول «مضت فترة قوي فيها عندي الوعي لدرجة خمد فيها عقلي بحيث لم أعد أفكر إلا بماذا أفكر وكيف». ولا يقل فهم تولستوي للواقع الروسي عن معرفته للإنسان، فقد حظيت الحياة الروسية ومشاكلها ومعضلاتها وتاريخها البعيد والقريب باهتمامه ودراسته وتفكيره واستطاع الإلمام بها من كل جوانبها وأبعادها، ولا غرابة أن يثير نفاذ تولستوي للواقع الروسي إعجاب دوستويفسكي وإطراءه. فقد كتب

---

(٤٨) د. ى, بيساروف: المؤلفات الكاملة. موسكو ١٩٥٥، جـ١، ص ٣٤.

في رسالة إلى التشيفسكا يقول «لقد خرجت بنتيجة قاطعة وهي أن الأديب الفنان يجب أن يعرف الواقع الذي يصوره (الماضي والحاضر) في غاية الدقة ويلمع في هذا المجال عندنا على ما أعتقد اسم الكونت ليو تولستوي فقط»[٤٩].

اتجه تولستوي منذ شبابه إلى دراسة عالم اللاوعي وتقصي التحولات الكبيرة التي تجري في العالم الداخلي للإنسان بعد الهزات والمشاكل والمصاعب التي يلقاها في حياته الاجتماعية. وقد أشار تولستوي مراراً إلى واجب الكاتب في كشف خفايا النفس الإنسانية «والفن عنده عبارة عن مكروسكوب يسلطه الفنان على أسرار النفس البشرية ويعرض علينا هذه الأسرار المشتركة بين الناس» وقد وجه نصيحة لأحد مراسليه بأن يهتم في الحياة الباطنية عندما يكتب، ومما قاله «إن النشاط الداخلي والنفسي هو الشيء الرئيسي الذي يجب إظهاره، لا في حالته النهائية بل في أثناء حدوثه». وقد ظل تولستوي إبان حياته يلفت أنظار الكتاب والفنانين إلى ضرورة رؤية الجانب الخفي من الأحداث والظواهر لا الجانب الخارجي فقط، وبلورة هذه الناحية غير المرئية أمام القراء. وقد أشار في مقال كتبه عن موباسان إلى وجود هذه الخاصة عنده ومما قاله «يملك موباسان موهبة التأمل التي تساعده على إظهار تلك الصفات في الأشياء ومظاهر الحياة التي لا يراها الآخرون».

يعتقد تولستوي أن كل شيء في الطبيعة له حياته الداخلية. ومن

---

(٤٩) د. دوستويفسكي: الرسائل ١٧٨٢ ــ ١٨٧٧، موسكو، لنينغراد ١٩٣٤، ص ٢٠٦.

الضروري النفوذ لدى الكتابة عنه إلى أعماقه وكنهه. أما الرؤية الخارجية للأمور المقتصرة على مظاهرها فهي سطحية وناقصة ولا تفي بالغرض الفني.

ويرى تولستوي وجود «طريقتين للمعرفة إحداهما تقوم على معرفة العالم الخارجي بواسطة الحواس الخمس وهي طريقة سمجة. والثانية تقوم على الغوص في حياة المخلوقات: الإنسان والحيوان والنبات بل حتى الحجر ومعرفته من الداخل وإقامة الصلات التي لا تنفصم بينها وهذه هي الهبة الشاعرية والحب». وعليه فإن تولستوي ينطلق في إبداعه الفني من استبطان العالم الداخلي للإنسان وجعله في مركز اهتمامه. وهنا تنطرح امامنا أسئلة عديدة عن كيفية تصوير الإنسان وما يحيطه والتجديد الذي أدخله في تصويره. ينظر تولستوي إلى الإنسان كمخلوق متغير متطور أبداً فهو في صيرورة مستمرة وتحرك دائم، ولذلك كان من الخطأ رؤية صفات الإنسان وخصاله كشيء ثابت جامد، فشخصيته معرضة للتغيير تحت تأثير الوسط الاجتماعي من جهة وتفكيره وإدراكه من جهة أخرى. ويقول في يومياته ٣ شباط ١٨٩٨ «من الخطأ المتعارف عليه تقسيم الناس إلى طيبين وأشرار، أغبياء وأذكياء. إن الإنسان في جريان مستمر ويحمل في ذاته جميع الإمكانيات، فقد يكون غبياً ويصبح ذكياً أو يكون شريراً ويغدو طيباً والعكس بالعكس. وهنا تكمن عظمة الإنسان». ويؤكد تولستوي مراراً في كتاباته على أهمية تصوير الإنسان في صيرورته الدائمة لكي يكون العمل الفني عكساً حقيقياً للواقع، فقد كتب في ٢١ آذار ١٨٩٨ قائلاً «من الرائع حقاً أن أكتب مؤلفاً فنياً أعكس فيه بجلاء جريان الإنسان، فهو شرير وملاك، حكيم وأبله، مارد

وعاجز». لقيت آراء تولستوي هذه في الخلق الفني انعكاساً لها في رواياته وأعماله الأدبية الأخرى، إذ كان يحافظ دائماً على رسم الخط الذي يسير فيه تطور الشخصية الفنية والعثرات التي تعترضها. وإذ وجد أنه لم يستطع تحقيق مبدأ وصف الشخصية في تطورها عدَّ ذلك نوعاً من النقص الذي يجب تلافيه. ويذكر هذا في رسالة كتبها إلى الشاعر «فيت» في ٧ تشرين الثاني ١٨٦٦ يقول «عندي بالإضافة إلى مشروع الشخصيات وحركاتهم واصطدامهم ببعضهم الناحية التاريخية التي تعقد عملي للغاية ولا أستطيع التغلب عليها على ما يظهر. وقد أشغلت بالجانب التاريخي في القسم الأول ولكن الشخصيات واقفة لا تتحرك، وأدركت هذا النقص بوضوح بعد تبادل رسائلنا وآمل أن أعالجه». إن عكوف تولستوي على تصوير تطور حياة البطل أدى به إلى رفض طريقة تورجنيف بسرد تاريخ البطل، وماضيه قبل أن يظهر أمام القارئ لأن ذلك لا يسمح له بإظهار ديناميكية البطل ولذا لا نعرف شيئاً عن ماضي أندريه بولكونسكي أو بيير بيزخوف، فنحن لا نعرف مثلاً ما إذا كان يعمل بيير في باريس قبل عودته إلى بطرسبورغ ولا نعرف لماذا كان هناك أو لماذا تزوج أندريه من الأميرة الصغيرة في الوقت الذي نرى عدم انسجامه معها وتبرمه بهذا الزواج ولا نعرف متى بدأ يضيق ذرعاً بحياة الصالونات الأرستقراطية، فكاتبنا يلزم الصمت التام تجاه هذه الجوانب ولا يُعنى بتنوير القارئ حولها والمهم عنده هو الحقبة الحاضرة من حياة البطل ولذلك يحاول أن يضيئها من وجوهها المتباينة والمتعددة.

لم ترق لتولستوي لا طريقة تورجنيف فحسب بل لم يرق له أيضاً أسلوب بوشكين حيث يراه رثاً لم يعد يلائم الطرق الأدبية الحديثة

وذلك لأن بوشكين يولي عناية كبيرة للأحداث لا لمشاعر الإنسان. ويقول تولستوي عن طريقة بوشكين «يطغى في الوقت الحاضر الاهتمام بتصوير المشاعر بإسهاب على الاهتمام بالأحداث». يرفض تولستوي في باكورة حياته الأدبية طريقة الإبداع الفني عند بوشكين وتستمر هذه الفترة حتى الثمانينات، ثم يعود لدراستها ويعجب بها.

تتسم كتابات تولستوي الأولى بالإسهاب في كشف مشاعر البطل وخواطره التي ترتدي أحياناً طابع الإطناب. وقد عاب عليه النقاد المعاصرون هذه الناحية واعتبروها أداة تضعف قيمة خلقه الفني وإبداعه الأدبي. قال الكاتب اكساكوف عن «الطفولة والصبا» «ان الوصف في بعض الأحيان غير محتمل ويصل إلى حد التطويل المصطنع» (٥٠) وكتب الناقد دروجينين لتولستوي يطلب منه القليل من الإسهاب في كتاباته: «إنك تنحو نحو الدقة المسرفة في التحليل التي يمكن أن تغدو نقصاً كبيراً عندك... والكبح من جماح هذا الاتجاه لا القضاء عليه، ضروري مهما كلفك من جهد» (٥١). وقد أفاد تولستوي من ملاحظات النقاد وانتقاداتهم وحاول الأخذ بها وتجنب الإطالة كما حاول إسباغ روح الاعتدال على أسلوبه. وقد أشار في إحدى رسائله للشاعر فيت إلى صحة انتقاد تورجنيف له بهذا الصدد ومما قاله «لقد ساعدني كثيراً رأي تورجنيف حول خطأ يتعلق بإشعال عشر صفحات في وصف الكيفية التي أسندت السيدة ن.ن

(٥٠) زينلنسكي: النقد الأدبي الروسي. حول مؤلفات تولستوي، القسم الأول، موسكو ١٩٠٣، ص ٥٦.

(٥١) بيروكوف، سيرة حياة تولستوي، جـ٣، الطبعة الثالثة. بتروغراد ١٩٣٢، ص ١٣١.

بها يدها وأرجو أن أتخلص من هذا». وقد انتبه تولستوي من البداية إلى هذا النقص الذي يشوب أسلوبه، فقد كتب في يومياته من ٤ تموز ١٨٥٢ يقول «لقد شغفت في البدء بالتعميم ثم بالتطويل، وإذا لم أجد للآن حدّاً وسطاً فإنني أدرك هذا على الأقل وأتمنى أن أجده». ولمس تولستوي هذا النقص لما كتب أول أعماله الأدبية وهي قصة «الطفولة» فأعرب عن عدم رضاه عنها لاعتقاده «أنها مسهبة جداً ومطولة ولا تضطرم بالحياة» وأبدى ميله ورغبته في تقليل الوصف المطول الذي يؤدي إلى المبالغة والانحراف عن الاعتدال، ومال نحو البساطة التي غدا التوصل إليها غرضه الأول، فهو يقول «إن البساطة هي الصفة التي أتمنى أكثر من أي شيء آخر الاتصاف بها».

لم يعتبر تولستوي في أي وقت من الأوقات أن أسلوبه بلغ درجة الكمال الفني على الرغم من الثناء والإطراء اللذين كانا ينهالان عليه عند ظهور أي قصة من قصصه. فقد وضع نصب عينيه دائماً تحسين أسلوبه وصقله باستمرار وكان يبحث دائماً عن الشكل الفني لأعماله الأدبية ووسائل الأداء والتعبير التي تناسب موضوعاته ومضامينها، وقد كان يضنيه البحث عن طرق جديدة في الأداء لدرجة أنه وصف عمله في إحدى رسائله إلى فيت «بأنه شيء مرعب لا يدركه أحد غيرنا» فتولستوي يرى أن واجب الفنان الحقيقي أن يفتش دون انقطاع عن الشكل الأدبي الملائم للقضايا التي يريد التعبير عنها والمشاكل التي يود طرحها. وقد أشار جولد ينفيز في ذكرياته عن تولستوي إلى تأكيد كاتبنا على هذا الجانب من إبداع الأديب، وقد قال «أعتقد أن على كل فنان كبير أن يخلق أشكاله الفنية الخاصة به، فإذا كانت مضامين المؤلفات الفنية متنوعة فيمكن قول الشيء نفسه

عن الشكل أيضاً. وقد تحدثت مرة حول هذا مع تورجنيف عندما كنا عائدين من المسرح إلى البيت في باريس وقد أيدني تأييداً كاملاً في ذلك. واستعدنا لذاكرتنا خيرة الأعمال الأدبية الروسية وتبين لنا أن الشكل فيها مبتكر تماماً»(٥٢).

شغلت ذهن تولستوي مسألة الوصف في عملية الخلق الأدبي، وهو يرى أن حلها ليس سهلاً لأن وصف الإنسان أو الطبيعة غير كاف، إذ يجب أن يصحب الوصف النفاذ إلى جوهر الموصوف ومعرفة كنهه. وكتب تولستوي في يومياته عام ١٨٨٥ يقول «فكرت أني سأذهب وأصف ما رأيت ولكن كيف أكتب هذا؟. علي أن أذهب وأجلس خلف الطاولة الملوثة بالحبر وآخذ ورقة وحبراً ألوث به أصابعي وأسطر على الورقة حروفاً، ثم أكوّن كلمات من الحروف وجملاً من الكلمات، ولكن هل يمكنني أن أعكس الشعور؟ أليس بالإمكان سكب أفكارك بطريقة ما عند رؤيتك الطبيعة؟ إن الوصف غير كاف».

جهد تولستوي أن يكون صادقاً في تعبيره عن الإنسان والحياة، وتفادى الانحراف نحو المغالاة، والتصنع، فالفن برأيه لا يمكن أن يصبح حقيقياً إذا لم يتصف بالأمانة للواقع الذي يصوره. وعبّر تولستوي عن وجهة نظره قائلاً: «تحتاج الحياة ولا سيما الفن إلى صفة سلبية واحدة هي ألا تكذب. إن الكذب في الحياة قبيح ولكنه على قبحه لا يحطمها، برغم ذلك توجد الحقيقة... أما في الفن

---

(٥٢) أ. جولد ينفيز: قرب تولستوي، موسكو ١٩١٠، ص ٩٣.

فالكذب يحطم الرابطة بين الظواهر ويطمرها.

جمع تولستوي في أسلوبه بين الوصف الملحمي للأحداث وتصوير المشاعر وأفكار الأبطال في آن واحد. وقد وجدت هذه الطريقة لها انعكاساً في «قصص سواستبول» ولا سيما القصة الثانية والثالثة، حيث يقترن وصف الأحداث الجارية والمدينة المحاصرة بالكشف عن مشاعر الناس والجنود المشتركين في الحرب وأفكارهم وخواطرهم أثناء القتال. فالحرب في «قصص سواستبول» ليست جنوداً يسيرون على أنغام الموسيقى وقرع الطبول وليست مجرد حماسة وأعمال بطولية بل يجري تصويرها «بالدم والآلام والموت» كما يقول الكاتب. وقد بيَّن المصائب التي تحل بالناس ومشاعر الخوف من الموت والرهبة أمامه والمآسي الفظيعة والخراب والتدمير الذي تتركه وراءها الحرب. وبهذا اختط تولستوي طريقاً موضوعياً في وصفه للحرب ملماً بها من جميع وجوهها دون اغفال جانب من جوانبها، تاركاً التصوير الرومانتيكي للحرب الذي كان سائداً قبله. وقد أثارت «قصص سواستبول» إعجاب كل من قرأها وسماها تورجنيف «أعجوبة».

تظهر «قصص سواستبول» تعقيد سلوك الإنسان أثناء الحرب فتولستوي كما قال عنه ستراخوف «يكشف الأساس الإنساني في الأحداث البطولية ويظهر الإنسان في بطله»[٥٣]. وأدلى تولستوي برأيه حول طريقة عكس الوقائع التاريخية قائلاً «من الضروري

---

(٥٣) ن. ستراخوف: مقالات نقدية حول تورجنيف وتولستوي ١٨٦٢ ــ ١٨٨٥. بطرسبورغ ١٨٨٥، ص ٢٥٨.

توضيح كل حقيقة تاريخية إنسانياً وأن نتفادى التعابير التاريخية التقليدية». ونجد وصفاً مسهباً لتصوير أفكار الإنسان أثناء القتال في قصة «سواستبول في أيار» ففيها يكشف تولستوي امامنا لا العالم الداخلي لبطل واحد، بل لأبطال عديدين وتترك مناجاة براسكوخين في لحظة وقوفه وجهاً لوجه أمام خطر الموت أثراً عميقاً في النفس، حيث تزدحم مختلف الذكريات والأحاسيس في ذهنه فنسمعه يقول عند سقوط القنبلة قربه «مضت ثانية أخرى، وقد ومضت في خياله في هذه اللحظة دنيا من المشاعر والأفكار والآمال والذكريات. من ستقتل ـ أنا أم ميخايلوف؟ أو كلانا؟ وإذا أصابتني في ساقي فسوف يقطعونها، وسأطلب حتماً أن يخدروني بالكلورفورم، وعندها سأبقى حياً وأعيش، وإذا قتلت ميخايلوف وحده فعندها سأتحدث عنه، وكيف كنا نسير سوية وكيف قتلته القنبلة ورشتني بالدم. لا، إنها أقرب لي... سوف أموت انا.

وخطرت بباله العشرون روبلاً التي كان مديناً بها لميخايلوف وتذكر ديناً آخر في بطرسبورغ كان عليه أن يدفعه منذ زمن بعيد، وتذكر لحناً غجرياً كان قد ترنم به أمس. لم يتركه شعور انتظار الموت والرعب لحظة واحدة على الرغم من ازدحام آلاف الذكريات في ذهنه».

إن المشاعر التي تتجاذب براسكوخين في لحظة الموت تعتبر مشاعر عامة تنتاب أي فرد عندما يكون في مثل هذه اللحظة وليست حالة فردية خاصة وإنما حالة سيكولوجية عامة يعانيها كل مقاتل أمام خطر الموت.

إن السمة المميزة لقصص سواستبول هي إظهار شجاعة الجندي

الروسي وبطولته ويمكن استعارة كلمات ن. جوسوف عن قصة «الحملة» بأن تولستوي تفادى «كل ما ليس له علاقة مباشرة بقضية الصلابة والبسالة»[٥٤] وإلى جانب هذا يستعمل تولستوي الحوار الداخلي في كشف لا مبالاة بعض الضباط بالضحايا وبمصير روسيا ويبين أنهم يرون في الحرب مجرد فرصة للحصول على مرتبة أعلى وإن تظاهروا بالتأثر على مصير براسكوخين وغيره. وهذا هو تفكير بعضهم مثل كالوجين وجالستن عند السماع بموت براسكوخين وأصحابه «لقد اتخذت وجوههم ونبرات أصواتهم تعبيراً جدياً يكاد يكون حزيناً، كما لو أن خسارة اليوم الماضي قد أقلقتهم وأغمتهم ولكن بالنظر لعدم فقدان أحد منهم إنساناً عزيزاً عليه فإن تعبير الحزن كان تعبيراً رسمياً مجرداً من الواجب إظهاره لأن كالوجين والمقدم كانا على الرغم من كونهما إنسانين رائعين مستعدين أن يشاهدا كل يوم مثل هذا الحدث لكي يتلقيا في كل مرة سيفاً ذهبياً ولقب ميجر جنرال».

كانت قصص سواستبول إعداداً هاماً في تكامل أسلوب تولستوي وفي معالجته للحرب ووصفه الذي يبلغ أوجه في ملحمة «الحرب والسلام». إن الثلاثية والقوزاق وقصص سواستبول تعطي الملامح العامة التي يتميز بها أسلوبه من حيث استبطان العالم الداخلي للإنسان وإضفاء صبغة ملحمية على الأحداث وتصويرها بشكل ديناميكي متحرك. وسنتناول الآن بعض الأدوات الفنية التي يتبعها الكاتب في

---

(٥٤) ن. ن. جوسوف: ليو نيقولايفتش تولستوي. مواد حول سيرة حياته من ١٨٢٨ — ١٨٥٥ موسكو ١٩٥٩ ص ٤١٤.

كشف شخصية الإنسان وأفكاره كالمنولوج الداخلي والصورة الفنية والأحلام والطبيعة وتحليلها في قصصه وفي روايتيه «الحرب والسلام» و«آنا كارنينا».

(أ) المنولوج الداخلي

المنولوج الداخلي عبارة عن مناجاة البطل نفسه والتفكير بمختلف الأحداث التي تقع في حياته وهو يحاول تحليلها وإدراك دلالتها. ويستخدم البطل المنولوج الداخلي لكشف خبايا نفسه والتحدث عنها بصراحة دون مواربة أو تغطية، ولذلك يعتبر من الوسائل الفنية الهامة في كشف البطل حقيقته، فهو يسكب ما بداخله من أفكار ومشاعر بحرية ويعرضها بصدق تام، كاشفا كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها. ولما كان المنولوج الداخلي يمتاز عن الحديث أو الكلام العادي بالصدق والأمانة فقد أصبح أداة حيوية في استبطان العالم الداخلي للإنسان.

يختلف تولستوي عن بقية الكتاب باستعماله الواسع للمنولوج الداخلي في رواياته. إنه يلجأ إليه ليعكس أبطاله الذين يعيشون حياة فكرية غنية وحياة عاطفية جياشة. فاستخدامه مرتبط بأهمية البطل ودوره في الرواية. وقد أشارت الناقدة الروسية ماتيلوفا إلى إبداع تولستوي في هذا المضمار بقولها: «ينحصر إبداع تولستوي في عصره باستخدامه الحوار الداخلي استخداماً واسعاً بدرجة أكبر بكثير من أسلافه، وهو أول من عكس الحوار الداخلي بشكله الطبيعي بكل

ما فيه من اندفاع وتوقف وأغلاط»[٥٥].

لفت ف. ستاسوف الأنظار إلى الخصائص التي ينفرد بها المنولوج الداخلي عند تولستوي واختلافه عمن سبقه في الأدب، يقول «يبدو لي أن ليس هناك أصعب من المنولوجات في أحاديث الشخصيات الروائية. والأدباء يختلفون عادة حول هذه النقطة ويزوّرونها أكثر مما يزوّرون في أي مكان آخر من كتاباتهم، وأنهم يلفقون بصورة أدبية متفق عليها، ويمكن القول عنها بأنها أكاديمية. إننا لا نعثر عند هؤلاء الكتاب على الصدق والعفوية والأغلاط والجمل المتقطعة وعدم إكمال الجملة والطفرات، فإن جميع الكتاب بمن فيهم تورجنيف ودوستويفسكي وجوجول وبوشكين وجريبايدوف يكتبون منولوجات صحيحة ومتتابعة ومصقولة ومنتقاة، ولكن الإنسان لا يفكر بينه وبين نفسه بهذا الشكل. وقد وجدت لحد الآن شخصاً واحداً يمكن أن يستثنى من هذا السرب وهو الكونت ليو تولستوي. إنه الوحيد الذي كتب في رواياته ومسرحياته منولوجات حقيقية تشوبها الأخطاء والعفوية والانقطاعات والوثبات»[٥٦].

أغنى تولستوي المنولوج الداخلي بمحتوى جديد ووسع مهمته ودوره في نسيج الرواية وأعطاه شكلاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل. إنه يسرده بشكله الطبيعي المتداعي ويسبغ عليه من العفوية والتلقائية ما يجعله مطابقاً لتفكير الإنسان الحقيقي. إن هذا التجديد

---

(٥٥) ت.ل. ماتيلوفا، الرواية الأجنبية اليوم، موسكو ١٩٦٦، ص ٢٧٨.

(٥٦) ليو. تولستوي وف.ف ستاسوف، المراسلات ١٨٧٨ ــ ١٩٠٦ لنينغراد ١٩٢٩ ص ٢٦٥.

الذي أدخله تولستوي على المنولوج الداخلي والصبغة الواقعية التي أضفاها عليه لا يعنيان «أن المنولوج الداخلي هو ابتكار فني أبدعه تولستوي»[٥٧] كما حلله ب. أديلشتين. إن المنولوج الداخلي كان معروفاً قبل تولستوي كإحدى الأدوات الفنية المستخدمة في الأدب لغرض تقصي مشاعر البطل سواء كان ذلك في الأدب الروسي أو العالمي. ولكن إبداع تولستوي يتعلق بشكل ومحتوى المنولوج، إنه عند ستندال، مثلاً يتكون من الأفكار الجاهزة والنتائج المنطقية التي توصل إليها البطل، فستندال لا يروي حديث البطل منذ بدء تكوينه وانبثاقه وانسيابه، بل يأخذ المرحلة النهائية والأخيرة منه في شكله الناضج.

درس كثير من النقاد طبيعة المنولوج الداخلي عند تولستوي وتعتبر دراسة ف.ف. فينو جرادوف و ي. ستراخوف من الدراسات الهامة في هذا المجال. إذ صنف فينو جرادوف في مقاله الطويل حول «لغة تولستوي» المنولوج الداخلي حسب بنائه النحوي وطبيعة لغته وبين التراكيب المختلفة التي يتألف منها. اما العالم النفساني ي. ستراخوف فقد قسم في كتابه «تولستوي سيكولوجيا» المنولوج الداخلي إلى «منولوجات الأبطال التي يرويها الكاتب والتي يقولها البطل نفسه أو هما معاً»[٥٨] بالإضافة إلى هذا أعطى ستراخوف تصنيفاً آخر للمنولوج فسماه منولوج ـ ذكريات ـ ومنولوج جدل أو تفكير. ويبين

---

(٥٧) ب. أديلشتين: المنولوج الداخلي عند تولستوي وتشيخوف. في كتاب مجموعة مقالات أصدره المعهد التربوي في باراتا شفيلي. العدد الثالث ١٩٥٦، ص ٣٥٥.

(٥٨) ي. ف. ستراخوف: تولستوي سيكولوجيا، ساراتوف ١٩٤٧، ص ١٨.

ستراخوف بدقة الأجزاء التي يتكون منها المنولوج لحظة ظهوره وتطوره.

لا يقتصر المنولوج الداخلي على عكس الحالة النفسية للبطل، بل يتجاوزها إلى أبعد من ذلك، فالمنولوج الداخلي يغدو أداة لكشف تطور البطل الخلقي وإصلاح ذاته وتبيان حصيلة جهوده، وإدراكه الجديد للأمور وخططه ومشاريعه للمستقبل والتحولات التي طرأت عليه ومراحل تطوره. وبكلمة أخرى: إن حياة البطل كلها تجد تعبيراً لها في المنولوجات.

يمكن أن ينبثق المنولوج في أي لحظة من حياة البطل، سواء كان ذلك في ساعات الراحة أو القلق أو الإثارة أو التمتع، ولكن كثيراً ما يستغرق البطل في الحديث مع نفسه في الأوقات الحرجة في حياته عندما تواجهه مواقف معقدة تحتاج إلى تمحيص وتفحص وإلى حل حكيم وموزون، فعندها يفكر في أفضل السبل لبلوغ ذلك والخروج من المصاعب التي تعترضه وكيفية تذليلها، ولذا نراه يقابل ويحلل مختلف وجوه القضية ويقلبها من جوانبها المختلفة مستفيداً من الخبر والاستنتاجات التي كسبها أبان حياته السابقة.

وسع تولستوي إطار المنولوج الداخلي وأكسبه آفاقاً أبعد، فلم يعد هذا المنولوج مقتصراً على الأبطال الرئيسيين، بل تعداه إلى الأبطال الثانويين أيضاً لأن تولستوي ينطلق من الواقع الحي ذاته الذي يرينا أن كل إنسان بمختلف شؤونه يتأمل الأحداث التي تمر به. إن الأبطال الرئيسيين ينغمرون أكثر في ذواتهم وخواطرهم نظراً لنموهم الفكري واغتناء عالمهم الداخلي ونضجه. ولذلك نلاحظ وفرة الحديث الصامت عند أندريه بولكونسكي وبيير بيزوخوف وليفين وآنا

كارنينا ونيخلودوف وإيفان ألينش وغيرهم من الأبطال الرئيسيين.

يناجي البطل نفسه عندما يعاني من التناقض الداخلي ومن زعزعة أسس حياته وإدراك الأخطاء التي ارتكبها والإحساس بعبث الواقع الذي كان يعيشه. إن بيير بيزوخوف بعد المبارزة مع دولوخوف عشيق زوجته يستعيد في ذهنه هذا الحادث وتنتقل به أفكاره إلى الماضي... إلى زواجه من ألين. وتتجاذبه خواطر متباينة ويعنف نفسه على خطيئته التي اقترفها بزواجه منها. فنسمعه يسأل نفسه «ماذا حدث؟ ـ لقد قتلت عشيقاً، أجل قتلت عشيق زوجتي. أجل لقد حدث هذا! لماذا؟ كيف انجررت لهذا العمل؟ لأنك تزوجتها! أجابه الصوت الداخلي. وأعاد السؤال على نفسه ما ذنبي أنا؟ لأنك تزوجتها على الرغم من عدم حبك لها ولأنك خدعت نفسك وخدعتها. وعندها تجسمت أمامه بوضوح تلك اللحظة، بعد تناول العشاء في بيت الأمير فاسيلي عندما خرجت منه هذه الكلمة (أحبك). تتجسد أمام بيير الحماقة التي ارتكبها عندما تغاضى عن حقيقة عدم حبه لألن وانبهر بحسنها وإغرائها وجاذبيتها واندفع للزواج منها. ويقوده تفكيره في ضلاله وحياته العائلية إلى أفكار أشمل وأعمق مستمدة من التاريخ حول من المذنب ومن البريء وتداخلهما مع بعضهما البعض، وعدم إمكانية لوم أحد. فيواصل مناجاته قائلاً «يقولون: لقد أعدموا لودفيك السادس عشر لأنه آثم ومجرم، وكانوا على حق في وجهة نظرهم تماماً كما كان على حق أولئك الذين ماتوا ميتة فظيعة من أجله وجعلوه في عداد القديسين. ثم أعدموا روبسبير لكونه طاغية. من المحق ومن المذنب؟ لا أحد. وعش ما دمت حياً. فسوف تموت غداً كما كان يمكن أن تموت قبل

ساعة. وهل تستحق الحياة هذا العذاب إذا بقي لك أن تعيش لحظة واحدة بالمقارنة مع الأبدية؟!».

يعبّر المنولوج أحياناً عن بعض الحالات النفسية التي يمكن أن تتغير فجأة تحت تأثير العالم الخارجي وتتخذ شكلاً مغايراً. لقد كان نيقولاي روستوف في وضع عصيب بعد الخسارة الفادحة التي مني بها في لعبه القمار مع دولوخوف وكان في حيرة من أمره، لأن المبلغ المطلوب دفعه باهظ للغاية، ويدخل البيت وهو مهموم منكود ويسمع أغنية ناتاشا المرحة فيتبدل مزاجه وتفارقه همومه لفترة فنسمعه يقول «إن هذه التعاسة والنقود ودولوخوف والضغينة والشرف كل هذا هراء.. وها هي الروعة إيه يا ناتاشا إيه يا عزيزتي إيه يا أمي؟ إنها تغني آه لقد شرعت بالغناء والحمد لله».

تنقسم منولوجات كل بطل حسب طبيعة تفكيره وآماله ومطامحه، فالمنولوجات لا تحمل صفة العموم والشمول بل تحمل الطابع الفردي لكل بطل وهي لذلك تؤدي مهمة الإنارة لشخصية البطل وإلقاء ظلال عليها، وإبراز الميزات الخاصة بها، فتكثر عند أندريه بولكونسكي منولوجات المناقشة الفكرية المنطقية المتسلسلة ويمتاز بوضوح التفكير ودقته، وتظهر منولوجات كارنين بروده ومناقشته للأمور بهدوء وانطلاقاً من قواعد ثابتة يتبعها في حياته، وعلى العكس من ذلك منولوجات «آنا» تمتاز بالصراع والانفعال والتوتر والغضب بينما نلمس في منولوجات ستيفا أبلونسكي اللامبالاة وعدم الجدية والطيش. فشعاره «عش ليومك». فبعد خيانته لزوجته وشجارها العميق معه الذي كاد يؤدي لفصم علاقتهما الزوجية نراه يفكر وهو مضطجع على الديوان في غرفة نومه يتذكر بصورة عرضية طرد زوجته

له من غرفتها والجو المتوتر السائد في البيت ووضع زوجته المؤلم أنه يفكر «أجل، أجل لقد حدث هذا - متذكراً الحلم الذي رآه - أجل لقد وقع هذا؟ أجل لقد أقام (ألبين) غداء في درامشتاد، لا، لا ليس في درامشتاد، بل في أمريكا. نعم إن درامشتاد يقع في أمريكا. وقد قدم الغداء على موائد زجاجية أجل وقد غنت الموائد.

وهناك شيء أجمل الكونتسات الصغيرات... على كل حال هن نساء أيضاً. ولمعت بحبور عينا ستيبان أركادفيتش واستغرق متحمساً في الذكريات. أجل لقد كان كل شيء جيداً، جيداً جداً. وكانت هناك أشياء ممتازة كثيرة لا يمكن أن تعبِّر عنها الكلمات أو الكلام... ثم تذكر فجأة لماذا هو في مكتبه وليس في مخدع زوجته، وعندها اختفت الابتسامة عن ثغره وقطب جبينه متمتماً آه آها، آها. أجل...

«أجل إنها لا تغفر ولن تغفر لي. وأفظع من هذا كله أني أنا المسؤول. إنها جريرتي، ولكنني لست مذنباً». يعكس المنولوج أخلاق أبولونسكي وتفكيره فهو منغمر في متعه ولذاته، ولذلك طفرت لذهنه في البداية الكونتسات الصغيرات والغذاء على الموائد الزجاجية. ثم انتقل عفوياً إلى التفكير بخصامه مع زوجته الذي كدر عليه ذكرياته الجميلة البهيجة عن غداء اليوم المنصرم.

يستغرق البطل في الحديث مع نفسه عندما يكون على أعتاب مرحلة جديدة من حياته لتبين أبعادها وتأملها والتعود عليها وفقه كنهها، ولهذا السبب يطرح البطل مجموعة من الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات وكثيراً من علامات التعجب والاستيضاحات. إن ناتاشا بعد خطبة أندريه بولكونسكي لها تحاول أن تبصر معالم حياتها المقبلة

وتكاد لا تصدق أنها ستصبح زوجة لأندريه فإنه حلم جميل لا حقيقة واقعة، وتحدث ناتاشا نفسها قائلة «أحقاً أنا تلك الصبية الطفلة كما يسمونني، أحقاً سأكون من اللحظة الحاضرة زوجة على قدم المساواة لهذا الإنسان الغريب الذكي اللطيف الذي يحترمه والدي؟ أصحيح أن هذا واقع وحقيقة؟ وأن علي أن لا أمزح بعد اليوم، لقد غدوت الآن كبيرة وعلي الآن مسؤولية في كل كلمة أنطق بها؟» ونلاحظ ناتاشا تكرر كلمة «الآن» مؤكدة لنفسها بدء حياة جديدة لا تعرفها مليئة بالغيبيات وأنها صارت فتاة ناضجة وعليها أن تتحمل المسؤولية وتواجه المشاكل وأعباء الحياة الزوجية.

بخلاف «الحرب والسلام» يغلب التوتر والانفعال على منولوجات «آنا كارنينا» لأنها تسهم في أداء الجو القلق المضطرب الذي يخيم على الرواية والوضع التراجيدي الذي يعيشه الكثير من أبطال الرواية وهي أقل عدداً من منولوجات «الحرب والسلام» وأكثر تركيزاً، وتقوم أيضاً بدور تحديد الصفات الفردية للبطل وإبراز خصائصه الذاتية كما في «الحرب والسلام». يبلغ التوتر أقصاه في منولوجات بطلة الرواية فتتخذ طابعاً محموم النبرة حاداً أو سورة من الغضب، أو تسودها الحيرة والارتباك والقلق. إن أفكارها تغلي وعواطفها ملتهبة دائماً ويحرك زوجها الوقور الهادئ ثورتها العارمة ضده لأنه أفرغ حياتها من أي محتوى وجعلها مجدبة قاحلة، خالية من المشاعر الإنسانية الحقيقية التي يجب أن تسود العائلة، وحلت بينها وبينه علاقات رسمية تراعى بها الأحكام الأخلاقية المتعارف عليها، ولذلك نرى أن تفكير «آنا» عن زوجها أو حياتها يشوبه الاندفاع والألم المرير على حياتها المحطمة ونسمع كلماتها التي تنضح مرارة وأسى عن زوجها

الذي يعتبر مثالاً للطهارة في نظر الناس فهي تقول «طبعاً إنه محق، وهو دائماً محق، إنه مسيحي وشهم. أجل هذا الإنسان المقرف الدنيء. . لا يدرك أحد غيري هذه الحقيقة، ولا يفهمون ولن يفهموا ولا أستطيع توضيحها لهم. إنهم يقولون عنه رجل ديني أخلاقي شريف وذكي. ولكنهم لم يروا ما رأيته أنا. إنهم لا يعرفون كيف خنق حياتي هذه الأعوام الثمانية وقتل كل ما كان حياً عندي، لم يخطر بباله ولا مرة واحدة أنني أمرأة حية بحاجة إلى الحب. وكيف كان يهينني في كل خطوة وهو راض عن نفسه. أأنا التي لم تحاول بكل قواها أن تجد تبريراً لحياتها؟ أأنا التي أخفقت محاولتها في الحب حتى صبت كل حبها على ابنها بعدما فشلت في حب زوجها؟ لقد مرت فترة من الزمن أدركت أنه لم يعد باستطاعتي مخادعة نفسي لأنني امرأة حية وليست لي جريرة بأن الله جعلني بحاجة إلى الحب والعيش». تلوح من خلال المنولوج مأساة «آنا» الروحية المتصاعدة وعذابها وآلامها المتزايدة وغيظها لدى استعادة ذكرياتها عن زوجها وأخلاقه. ونلمس توقها إلى العيش بحرية محاطة بالعواطف والعناية كما نلاحظ نفاذ صبرها من العيش على النمط السابق وتمهيداً لتركها بيت الزوجية الذي تفكر به الآن: «لا لن أوفر له هذه المتعة بعد اليوم وسأفرق خيوط الكذب الذي يريد أن يشبكني بها وليكن ما يكون، فهو أحسن من النفاق والخداع» ولكن طموحها للقضاء على الحياة المصطنعة المليئة بالكذب والتكلف والرياء يصطدم بإحساس مضاد يريها صعوبة وحتى استحالة الإقدام على هذه الخطوة، فهي تشعر في أعماق نفسها أنه ليس باستطاعتها تمزيق شيء وليس بمقدرتها الانفكاك من الوضع الماضي مهما كان محاطاً بالكذب

والرجس. ويزداد الصراع الداخلي عند «آنا» وتتوتر أعصابها أكثر عند إدراكها هذه الحقيقة، ولذا تستسلم لليأس ويأخذها الخور وتحس بمرارة قاسية وتنهمر دموع اللوعة: «جلست خلف طاولة الكتابة ووضعت يديها على الطاولة بدل الشروع بالكتابة، وأحنت رأسها فوقهما وبكت وأخذت تشهق ويهتز صدرها مثلما يبكي الأطفال. لقد بكت على أملها المحطم إلى الأبد في الوصول إلى استقرار في وضعها وتوضيحه» أدركت آنا حراجة وضعها بكل وضوح ورأت الحواجز التي تمنعها عن قطع صلتها بكارنين، ولذلك يشتد التمزق الداخلي والضياع والقلق الذي تعيشه. وتبلغ تراجيدية وضع آنا أوجها بعد فرارها من بيت الزوجية مع فرونسكي الذي أخذ شعوره بالبرود تجاهها يبرز تدريجياً بعدما أحس أنه وقع في ورطة بهروبه معها. وتفكر آنا قائلة «ان كل حياتي متعلقة به وأنا أطلب منه أن يكرس حياته أكثر فأكثر لي، ولكنه يتوق لتركي أكثر فأكثر كما لو أننا سرنا للقاء بعضنا البعض وعندما التقينا أخذنا نفترق دون توقف في جهات مختلفة».

ويتجسم أمامها المستقبل الرهيب الذي ينتظرها، فإن فرونسكي لن يبقى معها وسوف يتركها في يوم ما وحيدة تتجرع غصص المرارة تندب حظها التعس، ولم تكن لتحتمل مثل هذا المصير البائس، ولذا قررت المحافظة على فرونسكي مهما كان الثمن. وتنعكس في المنولوج الأخير حالة آنا النفسية المضطربة وأفكارها المحمومة وهياجها وعذابها القاتل بصورة بارزة، فهي تركب العربة دون أن تقرر إلى أين تذهب عندما كان فرونسكي عند والدته لا يعير أي اهتمام للوعتها وآلامها المستعرة. إن محور تفكيرها يدور حول فرونسكي ولا تستطيع

التركيز على شيء آخر عداه، وحتى أفكارها حوله متضاربة متناقضة مشتتة تفقد المنطق والترابط فيما بينها تقول: «سوف أتوسل إليه أن يصفح عني وسأخضع له وأعترف أنني مذنبة أمامه. لماذا؟ لأني لا أستطيع العيش بدونه؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال أخذت تقرأ اليافطات» ويتأرجح تفكيرها بين فرونسكي ومظاهر العالم الخارجي فتبدأ وتقرأ «دائرة ومستودع طبيب أسنان. أجل، سأحدث دولي بكل شيء فهي لا تحب فرونسكي. سيكون مخجلاً ومؤلماً ولكني سأقص عليها كل شيء فهي تحبني وسأتبع نصيحتها ولن أستسلم له. آل فيليبوف، سمائط يقال إنهم يجلبون العجين إلى بطرسبورغ. إن حياة موسكو ممتازة. . .، إن توزع تفكيرها وجنوحه وعدم تناسقه يعبر عن حالتها المتأزمة، وعن اقتراب الكارثة التي تنتظرها، فأفكارها مشوشة ومرتبكة وسريعة التحول وتتسم بالفوضى والاضطراب والبلبلة وفقدان الهدف والاستعداد لارتكاب أي حماقة أو عمل أهوج. وبعد أن فقدت حبه وتهاوت جميع الركائز التي بنت عليها حياتها بقي أمامها الرجوع إلى زوجها وطلب المغفرة منه والعيش في كنفه كالسابق. وكانت تفضل الموت على العودة إلى بيت زوجها ولذا قررت مواصلة الصراع مع فرونسكي حتى النهاية مهما كلفها الأمر. وكانت أحياناً تفكر في الانتقام منه بعد أن فقدته وترى «أن الموت هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة حبه لها ومعاقبته والانتصار عليه في هذا النضال الدائر بينهما والذي زرعه روح شرير في قلبها. وقد تصورت هذا بجلاء تام. . . وطفقت تفكر بتلذذ كيف سيتعذب ويتوب ويحفظ ذكراها بعد فوات الأوان». تنعكس مأساة آنا وعذابها وصراعها الداخلي في المنولوجات وهي أكثر أبطال الرواية استغراقاً

في الحديث مع نفسها وكشف آلامها والمأزق الذي وقعت فيه.

يقابل تولستوي حب آنا العنيف وتضحيتها بابنها من أجل حبيبها بدولي وهي امرأة تعسة مع زوجها فهو يخونها باستمرار وينغمر في ملذاته ومسراته، وقد أدى إسرافه إلى تدهور وضع العائلة المادي ولكنها تضحي بذاتها من أجل أطفالها. ويطغى شعور الأمومة عندها على كل شيء، وعند سفرها متوجهة إلى آنا تستعيد في ذاكرتها أيام الماضي وحياتها الشقية الحاضرة وعدم تمتعها بشبابها وتعيش بأحلام جميلة متخيلة إنساناً يحبها ويرعاها مثل آنا وتقول «إن سلوك آنا رائع وإنني لا ألومها فهي سعيدة وتمنح السعادة لإنسان آخر وليست تعسة مثلي وهي كذلك ذكية وكلها نضارة ومتفتحة أمام العالم».

إن يأس دولي وشقاءها يجعلها تغبط آنا وتتصورها هانئة سعيدة مع فرونسكي وتبرر تركها للعائلة وعدم نكران ذاتها كما فعلت هي. وسرعان ما تغير دولي رأيها عندما تصل إلى بيت آنا فتدهشها الحياة غير الطبيعية المضطربة التي تحياها آنا وتشعر بالشوق لعشها العائلي «لقد تأسفت من كل قلبها على آنا عندما تحدثت معها، أما في الوقت الحاضر فإنها لا تستطيع التفكير بها. فإن ذكرياتها عن البيت والأطفال بدت لها ذات روعة خاصة الآن وذات إشراق جديد في خيالها، وشعرت أن عالمها هذا عزيز عليها جداً ولطيف وأنها لا تود أن تقضي حتى يوماً آخر خارجه وأزمعت السفر غداً». يظهر منولوج دولي التصاقها بالعائلة وبالأطفال ويبدو شيئاً مهماً على الرغم من الآلام التي تتحملها فقد أدركت أن آنا التي ضحت بعائلتها أقل هدوءاً وأكثر قلقاً وتعاسة منها على الرغم من أن حياتها شاحبة وكئيبة وباهتة.

تحمل منولوجات ليفين سمات تفكيره المنطقي الدائم في حل القضايا الاجتماعية المطروحة أمامه ولا سيما القضية الزراعية وتتخذ منولوجاته أحياناً لوناً فلسفياً تعميمياً تمثل آراء الكاتب نفسه. وهذا ما نلاحظه في منولوج ليفين عن الرخاء العام فهو يقول «يجب السير بعناد نحو الهدى وعندها أبلغ منيتي. فهذه المسألة ليست قضيتي الخاصة. ويدور الكلام حول الخير العام. فيجب أن يتغير الإنتاج والشيء الرئيسي تغيير حالة الشعب. وبكلمة أخرى نحن بحاجة إلى ثورة بيضاء دون إراقة دماء ولكنها ثورة عظيمة تبدأ أولاً من مقاطعتنا ثم تمتد إلى المحافظات وبعدها تشمل روسيا ثم انحاء العالم قاطبة».

يضفي تولستوي في «آنا كارنينا» صفة الحديث مع النفس لا على الناس فقط وإنما يتعداها إلى الحيوانات، فهم مثل البشر يمكنهم أن يفكروا ويدركوا ويناقشوا ما يقال لهم وأن يملكوا تصوراتهم الخاصة عن أفعال أصحابهم، فتولستوي يرى أن كل ما في الطبيعة يملك حاسة الإدراك والفهم ولا ينحصر هذا بالإنسان وحده. ولذلك تفكر كلبة ليفين المسماة «لاسكا» أثناء الصيد بأفضل السبل لاقتناص الغنيمة وتختلف مع ليفين في الاتجاه الذي يطلب إليها التحرك فيه «فكرت لاسكا: (كيف يمكنني الذهاب؟ وإلى أين أذهب؟ فهنا أراهم أحسن وإذا تركت مكاني فستضيع علي الأمور ولن أعرف مكانهم) ولكن ليفين دفعها في هذه الأثناء متمتماً بانفعال (تحركي للاستكشاف تحركي) ففكرت قائلة (إذا كنت تريد هذا فسأفعل ولكنني لست مسؤولة الآن عما سيحدث) وانطلقت بسرعة نحو الأمام».

ويفهم الحصان فرو فرو أثناء السباق ما يدور بخلد صاحبه دون

توجيه أو كلام، ويقول عنها تولستوي «إنها من تلك الحيوانات التي لا تنطق فقط لأن تركيب فكها لا يسمح لها بذلك على ما يظهر».

ب ـ الصورة الفنية

ينقل تولستوي الابتسامات والنظرات التي تومض بين حين وآخر على وجه البطل ويسجل الإيماءات واللفتات والحركات التي تصدر عنه مستشفاً ما يكمن وراءها من معان وألغاز وتعابير ومستكشفاً ما تحمله من أسرار النفس وكوامنها. أشار تولستوي في «الصبا» إلى اهمية لغة العيون والبسمات. وقد قال في ذلك «من لم يلحظ تلك العلاقات الخفية الصامتة التي تظهر في ابتسامة خفيفة أو حركة أو نظرة يتبادلها الناس... الناس الذين يعيشون معاً كالأخوة والأصدقاء والزوج والزوجة والسيد والسيدة خاصة عندما لا يكونون صريحين، كم من الأمنيات المكتومة والأفكار والخوف من الصراحة تعبر عنها نظرة عابرة عندما تتلاقى العيون خجلة مترددة».

يطرق تولستوي سبلاً مغايرة لأسلافه ومعاصريه في رسم الصورة الفنية شأنه في المجالات الأخرى. إنه يعتمد التجديد والابتكار في كل ما يكتبه. أما أصالته وإبداعه فتظهر في إعطاء صور ديناميكية حية لشخصيات القصة تستمد شكلها من الحالة النفسية للبطل وتتلون بلون مزاجه وتتقلب بتقلبه. وفي ذلك يظهر اختلافه عن بوشكين وجوجول وليرمنتوف، فعلى الرغم من تباين أساليبهم في التقاط

الصورة الفنية يبقى هناك ما يؤلف بينهم ويجمعهم بإعطاء صورة ثابتة للبطل وعدم تحركها أو عكسها لعالمه الداخلي في لحظات متباينة متناقضة. ولذا لا تقوم الصورة الفنية عند تولستوي بتحديد المظهر الخارجي وأداء العلامات الفارقة والمميزة له فقط، وإنما تلعب دوراً هاماً في عكس تطور شخصيته وتسليط الأضواء على حياته وعلى اللحظات الحرجة التي تمر به والتغيرات التي يتعرض لها. أما الصورة الفوتوغرافية الثابتة فقد أفاد منها في رسم معالم الشخصيات العابرة، التي لا يتركها تمر تحت يراعه دون الإمساك بالصفات العامة التي تميز بها، على الرغم من دورها القصير في الراوية.

تتجلى قوة الملاحظة ونفاذ البصيرة عند تولستوي في نقله لمظهر البطل الخارجي. إذ لا تفلت منه إشراقة تومض على محيا البطل أو لفتة من لفتاته إلا ويمسك بها ويحلل فحواها. وقد أشار ستانيسلافسكي إلى حدة بصر تولستوي قائلاً: «أيمكن وصف عيون تولستوي على الورق أو حتى رسمها بالريشة؟ تلك العيون التي تنفذ إلى نفس الإنسان وتستكشفها. وتبدو عيونه أحياناً حادة لاذعة أو رقيقة مشرقة. وعندما يحدق تولستوي بالإنسان يغدو صارماً جدياً وهو في ذلك يخترق أعماقه، تماماً كما لو كان يفضح كل خفاياه، الجيد منها والرديء»(٥٩).

تسهم الصورة الأدبية في إبراز الخصائص الفردية التي يتسم بها البطل وفي تبيان خلائقه وشمائله وشخصياته المتميزة وطبائعه،

(٥٩) ل. س. ستانيسلافسكي: حياتي في الفن. المؤلفات الكاملة في ٨ أجزاء، جـ١، ص ١٤٠.

فالخجل والارتباك والتلعثم وما تتصف به الأميرة ماري يجد انعكاساً في مشيتها الحيية وخطواتها الثقيلة «مشت الأميرة ماري مشيتها الثقيلة لاستقبال الضيوف بوجه منفعل تعلوه بقع الخجل الحمر محاولة عبثاً أن تظهر طليقة الحركة ومبتهجة». تعبّر أحياناً الابتسامة أو العيون أو النظرة عن طيبة البطل وعن جمال خلائقه ورقته ولطفه أو بالعكس. فعيون الأميرة ماري الشعاعية تعكس طيبتها وسموها الروحي والأخلاقي وحياءها وتضفي على وجهها الهادئ مسحة من الجمال والإشراق «يشع من عيونها الكبيرة ضياء فيه طيبة وخجل. وتضيء هذه العيون وجهها الشاحب النحيل المتألم وتجعله جميلاً». ويتجسد لطف بيير وصدقه وطيب خلقه وصفاء روحه في ابتساماته الوديعة الخيرة «لم يدر السيد بيير من يجيب ونظر إلى الجميع مبتسماً. إن ابتسامته لا تشبه ابتسامة الآخرين الجزئية، فعندما تفتر الابتسامة على ثغره يتلاشى فجأة وجهه الجدي العبوس قليلاً ويحل مكانه وجه طفولي طيب يكاد يطلب الصفح».

ويلاحظ تولستوي تصرف الإنسان مع مختلف الناس، وظهور ذلك على محياه وحركاته، فالأمير أندريه يشعر بالارتياح من بيير ويتجاوب معه فكرياً ويجد راحة نفسية بالتحدث معه في لواعجه ومشاركته آلامه وشجونه ولذا يبدو أندريه لدى بيير إنساناً آخر يختلف عما هو عليه في صالون الأرستقراطيين الذين لا يجمعهم به جامع «لم يكن الأمير أندريه بولكونسكي عندما أخذ يتحدث يشبه بولكونسكي الذي تكوم على الأريكة في صالون آنا بافلوفنا وضيق عينيه وتكلم بالفرنسية. فقد ارتعشت كل عضلة بوجهه النحيف بحيوية ولمعت عيونه التي خبا بها لهيب الحياة سابقاً لمعاناً شعاعياً ساطعاً».

وبعد عودة أندريه من الحرب في فيينا تغير مظهره تغيراً ملحوظاً وحمل آثار تلك الصدمة التي أصابته وفقدان الهدف وانهدام صرح أحلامه وآماله. وقد تعجب بيير من التغيير الذي طرأ على الأمير أندريه. «لقد كانت كلماته لطيفة ولاحت الابتسامة على ثغره ومحياه ولكن نظرته خابية وميتة على الرغم من محاولته إضفاء الحبور والبهجة عليها. لم يفقه بيير طبيعة ما حدث لصديقه. هل تحلى أو شحب أو اشتد عوده؟ ولكن أدهشته وحيَّرته نظرته والتجاعيد على جبينه الدالة على حصر اهتمامه بشيء ما».

يغني تولستوي صورة البطل تدريجياً بإضافات مستمرة وتفاصيل متباينة بحيث يمكنها أن تستوعب مختلف شمائل البطل وتبين حالته في ظروف متباينة في العائلة وبين الأصدقاء وفي الحرب وفي أفراحه وأتراحه وأحزانه، فأول ما يعرفنا تولستوي على ناتاشا بطلة «الحرب والسلام» أثناء لعبها ومرحها وركضها مؤكدا الصفة الرئيسية التي تميز شخصيتها وهي حيويتها وفيض قوى الحياة فيها وتدفقها بغزارة في عروقها «سمع فجأة ركضاً نحو الباب من الغرفة المجاورة... وصوت سقوط كرسي ودخلت راكضة فتاة عمرها ثلاثة عشر عاماً وتوقفت في وسط الغرفة ويظهر أنها دخلت بالصدفة هنا أثناء ركضها ولذا قفزت راكضة بعيداً» يتوسع إطار صورة ناتاشا هذه تمشياً مع نمو وتكامل شخصيتها ويتضمن العديد من التفاصيل التي تبين طبيعتها الديناميكية الحركة. ويوجه تولستوي اهتمامه عند رسم صورة البطل إلى تعابير الوجه والعيون ونوعية الابتسامة أو الحركة فهو لا يعنى بلون العيون وتقاطيع الوجه إلا بالقدر الذي يظهر الخاصة البارزة في البطل. فعيون ناتاشا السود الواسعة تعكس

حيويتها ونضارتها وخفتها ولذا نلمس تكرارها مراراً. ولاحظ العديد من النقاد هذا الجانب في الصورة الفنية عند تولستوي. ويشير أحدهم قائلاً: «يعتبر تولستوي بحق سيد لغة الحركات في جسم الإنسان الذي يملك قوة التعبير أكثر من الكلمات وليس المهم ما يتكلم أبطال تولستوي وإنما طريقة الحركة والنظرات وكيف تعبَّر وجوههم وأجسامهم عن أفكارهم ومشاعرهم[(٦٠)]». ولذلك نلمس عند تولستوي ترجمة مضمون الابتسامة أو النظرة وتفسير محتواها وكشفها الأحاسيس الحقيقية عند الإنسان الذي يحاول إخفاءها وعدم البوح بها ولكن نظرة أو التفاتة منه يمكنها أن تفصح عن دخيلة نفسه. فعندما دافعت الأميرة ماري مثلاً عن زوجة أخيها أندريه أمامه وطلبت منه أن يكون رفيقاً بها «ابتسم الأمير أندريه وهو ينظر لأخته كما نبتسم عند الاستماع لكلام ناس نفهمهم حتى الصميم». وتعبر نظرة دنيسوف التي ألقاها على روستوف وهو طريح الفراش في المستشفى بعد اشتراكه في الحرب عن «الأمل في مساعدته وعن تعنيفه له وحسده لتمتعه بصحة جيدة». ويفصح صوت وإشارات أم نيقولاي لدى طلبها إلى صونيا قطع علاقتها مع ابنها عن كل ما يساورها من مشاعر وما تريده من صونيا التي تفهم كل شيء «فتسأل الكونتسة بصوت هادئ مضطرب ـ صونيا أتكتبين لنيقولاي؟ قرأت صونيا في نظرتها وعينيها المتعبتين المحدقتين بها عبر النظارات ما تقصد الكونتسة بهذه الكلمات. فقد احتوت نظرتها على التوسل والخوف من الرفض والخجل من طلبها هذا وباستعدادها لإعلان

Nevill Forbes, Tolstoy Oxford university Press London, P. 27.(٦٠)

بغضها وللصراع في حالة الرفض».

يستعيض أبطال تولستوي أحياناً عن الحديث بلغة الإشارات والنظرات لفهم بعضهم البعض أو للإفصاح عما يجول في خواطرهم. فاللغة الصامتة أكثر قوة وبياناً لخوالج النفس وأسرارها من لغة الكلام وأكثر تعبيراً عن شجون الإنسان وأوجاعه. إن الآلام الشديدة التي تتناهب الأميرة الصغيرة أثناء الولادة واضطرابها وقلقها وخوفها من الموت تفصح عنها تعابير وجهها «توقفت عليه (أندريه) عيناها البراقتان اللتان تنظران إليه نظرة طفل كلها خوف وانفعال وقال له تعبير وجهها الثابت (إنني أحبكم جميعاً ولم ألحق الأذى بأحد منكم فلماذا أتعذب؟ ساعدوني)» وعندما أرادت الأميرة ماري أن تسأل ناتاشا عن صحة أخيها أندريه، إذ كانت حالته خطيرة بعد الإصابات التي تلقاها في الحرب ولكنها فجأة توقفت وشعرت أنه لا يمكن السؤال أو الإجابة بالكلمات. إن وجه ناتاشا وعينيها سيفصحان بصورة أجلى وأعمق عن كل شيء. وحينما باح الأمير أندريه بحبه لناتاشا وطلب جوابها كان وجهها ينطق «لماذا تسأل؟ لماذا تشك بما يجب أن تعرفه؟ لماذا تتكلم عندما لا يمكن أن تعبر الكلمات عما تشعر به». وتعكس ابتسامة ناتاشا لبولكونسكي في حفلة البال فرحها وسعادتها وسرورها الذي لا حد له، «أتمنى أن أرتاح وأجلس بجانبك لأنني تعبة، ولكنك ترى كيف يطلبونني للرقص، إنني فرحة بهذا وسعيدة وأحب الكل وكلانا يفهم هذا. وقالت ابتسامتها أشياء أخرى كثيرة».

تعكس اللغة الصامتة أحياناً وضعا بكامله بما فيه من أسئلة وأجوبة وملابسات وهذا ما نلمسه في أسئلة بيير إلى آنا ميخائيلوفنا

عما يجب أن يفعله وكيف يتصرف وإرشاداتها له، فكلاهما يستعملان الإشارات بدل الكلام ويفهمان بعضهما البعض «توقف بيير ولم يدر ما يفعل ونظر متسائلاً لمرشدته آنا ميخائيلوفنا. وأشارت آنا ميخائيلوفنا له بحركة سريعة من عينيها إلى يد المريض وأرسلت قبلة هوائية فمد بيير رقبته محاولاً عدم التعثر باللحاف وعمل بنصيحتها إذ قبَّل يد الكونت العريضة السمينة. ولم تتحرك يد الكونت أو أي عضلة من عضلاته. فنظر بيير ثانية مستفهماً إلى آنا ميخائيلوفنا سائلاً إياها ما يعمل. فأشارت بعينها إلى الكرسي الذي قرب السرير فأطاعها بيير وجلس في الكرسي واستمر يوجه لها الأسئلة بعينيه متسائلاً إذا كان يتصرف كما يجب، فهزت برأسها علامة الاستحسان لسلوكه».

يضمِّن تولستوي في بعض الأحيان الصورة ألواناً متضادة متباينة. فبعد محاولة ناتاشا الفاشلة الهرب مع آنا تولي كوارجين تحاول كبت معاناتها أمام الناس، وعندما ذهبت للحفلة «سارت ناتاشا متألمة وجلة في فستانها الحريري البنفسجي ذي الدانتيلا السوداء كما تستطيع أن تسير المرأة بهدوء وعظمة أكثر كلما عانت نوعاً من الخجل والألم». فبدلاً من أن تكون مشية ناتاشا حيية مرتبكة تعبر عن سريرتها وحزنها، كانت بالعكس تناقض ما تحسه من خجل بعد تصرفها الشائن فهي تمشي بكبرياء وعظمة. فمظهر الإنسان لا يكون دائماً مطابقاً لداخله بل يسيطر التناقض عليه أحياناً لأن الإنسان يحاول إخفاء آلامه أمام الآخرين ويسعى للظهور بمظهر آخر.

تتميز الصورة الفنية في آنا كارنينا كما يتميز الحوار الداخلي بعكسها الجو المأساوي في القصة وهي تتغير بسرعة وباستمرار،

معبرة عن مختلف العواطف التي تتناهب الأبطال وتقوم في الوقت نفسه بكشف ميزات البطل الفردية وتبيان تطور شخصيته كما في «الحرب والسلام» وكذلك إيضاح الصفات الرئيسية عنده.

إن صورة آنا كارنينا متحركة متبدلة وتتخذ في حركتها سرعة فائقة بسبب تغير الوضع النفسي لآنا بين لحظة وأخرى، فصورتها تحمل طابع عواطفها المشبوبة ومشاعرها المحمومة وقلقها المتواصل والأحداث السريعة التي تمر في حياتها وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالخاتمة التراجيدية للرواية. ويرسم الكاتب صورة آنا من جوانبها المتعددة وأول ما يلفت النظر في مظهر آنا جاذبيتها ونشاطها وحيويتها ونضارتها وفيض قوى الحياة فيها. وينطبق على تصوير هيئتها ما قاله تولستوي للرسام جي عن لوحته حول صلب المسيح «يصف هوميروس جمال هيلين أنها عندما دخلت صعق الشيوخ بجمالها ووقفوا ذاهلين». ويمكن قول الشيء نفسه عن آنا فحيويتها وخفتها وتألقها يبهر حالاً كل من يراها. إن فرونسكي أول من سمع رأيه في آنا حينما التقى بها للمرة الأولى في محطة القطارات «عندها نظر إليها فرونسكي ثم التفت، وتوقفت عليه عيناها الرماديتان اللتان تبدوان غامقتين من بين أهدابها الكثيفة ورنت إليه بانتباه وود كما لو كانت تعرفه من قبل ثم أخذت تنظر إلى الجمهور القادم كما لو كانت تبحث عن شخص ما. واستطاع فرونسكي أن يلاحظ في هذه النظرة القصيرة حيويتها المكتومة التي تراقصت على وجهها متنقلة بين عينيها البراقتين وابتسامة خافتة شعت على شفتيها الرمانتين كما لو أن فيضاً من الحياة يحتوي كيانها ويلوح على الرغم منها في بريق عينيها أو في ابتسامتها».

ويلاحظ فرونسكي بعد لحظات عندما يتعرف عليها الصفات البارزة الأخرى التي تنفرد بها فعندما مدت يدها لمصافحته «شد على يدها الصغيرة وابتهج لمصافحتها النشطة حيث ضغطت على يده بقوة وشجاعة. ثم مشت مشية سريعة بجسمها المملوء». ولدى تعرف كيتي على آنا تجذبها خفة روحها ولطفها ونشاطها وتلمس فيها نفس الصفات التي اعجبت فرونسكي، بالإضافة إلى هذا ترى كيتي الغنى الروحي الذي تتمتع به آنا واختلافها عن بقية النساء فتبدو أحياناً كاللغز لكيتي ولا يمكنها فهم عالمها على الرغم من تحسسها لامتياز آنا عن الآخرين بشيء غامض غير واضح ليس في وسعها إدراكه وتبين كنهه، فآنا لا تشبه الآخرين في كثير من النواحي «لم تكن تشبه النساء الأرستقراطيات أو أم طفل له ثمانية أعوام، بل كانت أشبه بفتاة ذات عشرين عاماً بخفة حركتها ونضارتها وحيويتها التي تلوح في ابتسامتها أو في نظرتها أثناء مرحها ومما أذهل كيتي التعبير الحزين في عينيها عندما تكون جدية. وشعرت كيتي أن آنا بسيطة للغاية لا تخفي شيئاً ولكنها وجدت عالماً سامياً شاعرياً ومعقداً في آنا يصعب عليها فهمه». ويذهل جمال آنا في حفلة الباليه كيتي وتعبر عن دهشتها بإطلاق كلمة رائعة مرات عديدة على ملامح آنا وتلاحظ وجود شيء رهيب وراء تألق آنا يناقض روعتها. «لقد سمرت قوة خارقة عيني كيتي بوجه آنا، التي كانت تبدو رائعة في فستانها الأسود البسيط وكانت رائعة بيديها الممتلئتين المزينتين بالسوارات ورائعة برقبتها المحاطة بعقد اللؤلؤ ورائعة يداها ورجلاها وساقاها الخفيفتا الحركة ورائع وجهها الجميل في انتعاشه، ولكن هناك شيء فظيع وقاس في روعتها... نعم شيء غريب شيطاني ورائع كان

فيها». إن هذه الروعة والغرابة والرهبة التي تنطوي عليها قسمات آنا وحركاتها كانت تباشير لانبثاق هذا الشعور الجديد نحو فرونسكي وعلائم الزوبعة التي أخذت تتجمع فوق سماء حياتها والتي ستعصف بأسسها وتلقيها في دوامة من المشاكل والقلق والحيرة، ولذا يشبه الكاتب تألق وجهها باللهيب المندلع أحياناً رمزاً لما سيعقبه من أحداث جسام، فجمالها لم يكن اعتيادياً أو طبيعياً وإنما يعبر عن شيء فريد غير طبيعي سيأخذ مكانه في حياتها. «تألق وجهها ببريق ساطع، ولم يكن هذا البريق مرحاً وإنما يشبه بريق حريق رهيب في وسط ظلام الليل».

ونرى طلعة كيتي من خلال رؤية ليفين المتيم بحبها ولذا يلعب خياله في رسم هالة مقدسة حولها ويحيطها بجو من الشاعرية الرومانتيكية. إنها بنظره مخلوق مثالي لا شبيه له تختلف تماماً عن بقية الناس، فهي تسمو في خياله على بقية البشر وعليه نفسه «لقد كانت كيتي مثالاً للكمال في كل الوجود فهي أرقى ما في الدنيا، وهو كائن أرضي لا يتغير». وعندما وقف في حلبة التزلج يتطلع إليها «كان عليه أن يبذل جهداً ليقنع نفسه أنه يمكن أن يسير الناس حولها وأنه يستطيع هو نفسه أن يذهب قربها ويتزلج». ويجمح خيال ليفين بعيداً ويضفي عليها أوصافاً وتشابيه شاعرية «إن كل ما حولها يضيئها، لقد كانت ابتسامة تشع على ما يحيطها. لقد هبط إلى الأسفل متجنباً النظر إليها كما يتجنب النظر إلى الشمس ولكنه رآها كالشمس، فعلى الرغم من عدم التطلع إليها شعر أن الشمس تقترب منه.. لقد كانت أجمل مما تصورها خياله». تعكس صورة كيتي في رؤية ليفين حالته العاطفية ومشاعره المتأججة تجاهها وافتتانه أكثر مما

تعكس شكل كيتي الحقيقي، فليفين الموله لا يستطيع أن يرى كيتي على حقيقتها لأن عواطفه وحبه لها يمنعانه من ذلك فلا يرى إلا الإشراق والتألق والبهاء والروعة. وتعجب آنا بجمال كيتي ونضارتها وتلمح جاذبيتها ولين صباها في حفلة الباليه مرتدية فستان الدانتيلا الأرجواني ذا الزهرة الوردية وحذاء وردياً حتى سماها أحد الضباط الذي رقص معها «كيتي الوردية».

تلعب الإشارات والنظرات والابتسامات دورها الكبير في الكشف عن حالة البطل ومشاعره كما في «الحرب والسلام». فهي تقوم بإيضاح وإنارة الكثير من خلائق البطل وعاداته وتبيان وضعه النفسي في اللحظات الحرجة التي تمر عليه أو عندما تطرح أمامه مشاكل تحتاج إلى حل أو عندما يتعرض لهزة شخصية أو عائلية. يلجأ كارنين إلى طقطقة أصابعه عندما يكون عصبياً أو في وضع نفسي متوتر فهذه العادة تساعده على تهدئة أعصابه وتخفيف انفعاله. وتقوم «آنا» بشد شعرها عند صدغيها عندما تتوتر أعصابها ولا تجد مخرجاً من الوضع التراجيدي الذي تعيشه. ولاحظت دولي عندما زارت آنا ظهور عادة جديدة عندها فقد رأت «أن آنا تزر عينيها عندما يدور الكلام حول الجوانب العاطفية من حياتها... تماماً كأنها تزر عينيها من حياتها كي لا تراها كلها».

إن الصراع الدائر بين أبطال الرواية والعلاقات المتوترة والخلافات والمشاحنات القائمة بينهم تتجلى في حركاتهم وفي حديثهم الصامت الذي يفصح عن اسرارهم ويفضح شعورهم الحقيقي تجاه بعضهم البعض. إن نظرة فرونسكي الحاقدة التي يشزر آنا بها لا تبقي شكاً في نفسها حول تبدله وانتهاء حبه لها على الرغم من طمأنته بأنه ما

زال محباً لها. «ابتسم فرونسكي قائلاً: (انك تماماً تهددينني. إنني أتمنى فقط ألا أفارقك) وعندما نطق هذه الكلمات الرقيقة لاحت في عينيه نظرة حقود باردة لإنسان ملاحق وضار. لاحظت آنا هذه النظرة وأدركت معناها وهمهمت قائلة (هذا معناه التعاسة)».

حينما يعتذر أبلونسكي لزوجته عن خيانته لها ويسألها أن تصفح عنه وأن تغفر له خطيئته تكاد زوجته أن تلين وتتصالح معه، ولكن ابتسامته البليدة أثارت حفيظتها وزادت من عذابها «لم يستطع أبلونسكي إعداد وجهه للوضع الذي يجب أن يظهر فيه أمام زوجته بعد انفضاح خيانته. فبدلاً من أن يظهر مطعوناً ويتنصل من ذنبه ويجد تبريرات له ويطلب صفحها يبدو عديم الإكتراث، وكل ذلك كان أحسن من تلك الابتسامة فقد ابتسم بالرغم عنه ابتسامته الطيبة المعتادة التي كانت بليدة، ولم يستطع أن يغفر لنفسه هذه الابتسامة التي جعلت زوجته تنتفض عندما رأتها كما يحدث من ألم جسماني». توضح ابتسامة أبلونسكي طبيعته اللامبالية وعدم اهتمامه بشيء في أخطر المواقف بالنسبة له مما يزيد في تعاسة زوجته وفي كآبة الجو الذي يخيم على العائلة.

ينقل تولستوي أحياناً مشهداً بكامله بواسطة الإيماءات والابتسامات والانفعالات والدموع والآهات معتمداً في ذلك الصدق والواقعية في تصوير مشاعر الناس. إن آلام آنا على فراقها لابنها ومنعها من رؤيته تمنعها من الكلام عند رؤيته خلسة عن أبيه في الصباح الباكر يوم عيد ميلاده، إذ يسيطر عليها الانفعال وتخنقها الدموع وتتلمس ابنها وتتفحصه بشغف وتضمه وتقبله مهمهمة بكلمات تقطعها الدموع.

ويبيّن تولستوي سيكولوجية الطفل الذي انتزع من أمه وألمه لفراقها وفرحه بها وابتهاجه وانفعاله لرؤيتها الذي يبدو لا في كلماته فقط بل بابتسامته وكركرته وفي عيونه النعسانة، «تطلع بهدوء واستفهام لعدة ثوان إلى أمه الواقفة أمامه دون حركة وفجأة ابتسم بسعادة متناهية ثم أغلق عينيه ثانية وألقى بنفسه على يديها بدل السرير. وابتسم ابتسامة وسنانة مغمض العينين. . . وارتمى عليها ناقلاً لها دفئه ورائحة نومه الحلوة التي يعرفها الأطفال وأخذ يمسح وجهه على رقبتها وكتفها».

جـ ـ الطبيعة

إذا غمس تولستوي يراعه في ألوان الطبيعة أخرج منها لوحة حية ديناميكية وصوَّرها في حركتها الأبدية وتجددها المتواصل ونضارتها الدائمة وانبعاثها المستمر ونشاطها العارم المتدفق أبداً. فعالم الطبيعة نموذج للحياة المتفجرة المنسابة دون توقف أو انقطاع وكل ما فيها حقيقي وصادق وغير مصطنع. ولذا تغدو الطبيعة ملاذاً للإنسان في بحثه عن التوافق والخير، وفي مثابرته على التخلص من الشوائب الخلقية والأوجاع النفسية، وفي سعيه نحو إصلاح ذاته، فالطبيعة بتجسيدها للنشاط والقوة والتناسق توحي للإنسان أفكاراً سامية ومثلاً عالية وتخلع عليه روحاً من الأمل والسرور والتفاؤل والثقة وتشفيه من اليأس والتشاؤم والاندحار.

ومن هنا نلاحظ أن موضوع الطبيعة ذو صلة وثيقة بالإنسان، فهو مرتبط بمشكلة البطل وآرائه الفلسفية وأبحاثه الفكرية وتوقه لتحسين ذاته وهمومه اليومية وتفتيشه عن الخير وحبه للجمال، كل هذا يجد صداه في الطبيعة إذا وجد الإنسان نفسه بين أحضانها متأملاً فيها، حيث تختلط أحلامه وآلامه بها ويتجاوب معها ويمتزجان. ويفصح تولستوي عن رأيه بالطبيعة والعلاقة القائمة بينها وبين الإنسان في

يومياته قائلاً: «أحب الطبيعة عندما تحيطني من كل الجهات وعندما تترامى بعيداً نحو الأفق اللامتناهي، وعندما تحتويني ويغمرني هواء حار يتصاعد نحو الأعالي اللامتناهية وعندما ينمو باستمرار ذلك العشب الريان الذي دسته أثناء جلوسي عليه وهو يخلق الخضرة في المروج المترامية وعندما تلقي تلك الأوراق التي تلوحها الرياح ظلالها على وجهي كاسية الغابة لوناً أزرق، وأحبها عندما يكون الهواء الذي أتنفسه تلك السماء اللامتناهية الغامقة الزرقة، وعندما تضج الحشرات من حولي وتسير الأبقار وتصدح العصافير».

لا يضفي تولستوي على الطبيعة دائماً صبغة معينة ولا يكسوها لوناً خاصاً بل كثيراً ما يرسمها على حقيقتها فيصور الجوانب الباهتة والساطعة، الفوضى والانسجام، الهدوء والغضب. ولذلك يلوح في صفحات روايته حسن الربيع وطراوته وإشراقه وقيظ الصيف وشحوب الخريف وعواصف الشتاء الثلجية وبرده القارص وشاعرية الليالي القمراء وروعة المناظر الجبلية وجلالها وسحر النجوم ودفء الشمس وعبوس الغيوم وعويل الريح.

يدل تصوير تولستوي لمظاهر الطبيعة على حساسية فائقة في التقاط خفاياها ودقة ملاحظة كبيرة وحب عارم لها.

وتتخلل مناظر الطبيعة كتاباته في السنوات الخمسين والستين بوفرة، حيث يزور أبطاله الريف على الغالب للراحة والتمتع بجمال الطبيعة أو لقضاء بعض الأمور المتعلقة بأعمالهم الزراعية. ولذلك تمتاز صور الطبيعة في هذه الفترة بمحتواها الغني وبتنوعها. أما في روايتي «البعث» و«آنا كارنينا» فالمناظر الطبيعية قليلة ومقتضية وأسلوب انعكاسها واحد. وتفسير ذلك أن أبطال هاتين الروايتين والقصص

المتأخرة يعيشون بصورة رئيسية في المدينة بعيداً عن الريف.

تلقى شمائل البطل وطبائعه صدى لها في الطبيعة. إن تدفق الحياة بعروق ناتاشا وحيويتها واندفاعها وحرارتها ونشاطها يتجلى في ذلك الحب العميق لجمال الطبيعة وافتتانها به والسحر الكبير الذي يتركه في نفسها والنشوة التي تحسها من تأثيره. فقد أيقظت الليلة القمراء في ترادنى مشاعرها وكان لها مس السحر في قلبها، فقد حرمتها النوم وجعلتها تنغمر في بهاء تلك الليلة وتمتع نظرها بالتطلع إلى السماء والقمر والنجوم. تقول لرفيقتها صونيا «كيف يمكن النوم!. انظري لهذه الروعة!. آه للروعة! وطلبت من صونيا أن تستيقظ بصوت تتخلله العبرات وأردفت تقول: لم أر أبداً مثل هذه الليلة الرائعة... آه أنظري. فقط يا له من قمر... آه للروعة، تعالي هنا يا عزيزتي يا روحي تعالي. أترين؟ سأجلس القرفصاء وأجمع نفسي تحت ركبتي وأشدها أضيق فأضيق وأطير هكذا». يمتلك جمال الليل مشاعر ناتاشا ويستحوذ على كيانها ويستبد بها لدرجة أنها تود أن تطير نحو السماء وتمتزج بها.

يلعب هذا المشهد دوراً مهماً في حياة بولكونسكي الذي بات مصادفة تلك الليلة في بيت روستوف لأنه لم يفرغ من إتمام المعاملات. فيختلط في ذهنه سحر الليل وجماله بطيف ناتاشا التي لم يكن قد رآها بل سمع كلماتها من النافذة وافتتن بها. فقد كان أندريه حزيناً متشائماً بعد هزيمة الحرب وموت زوجته وخيبة أمله في كل شيء. وفجأة خامره تحت تأثير تلك الليلة المقمرة وكلمات ناتاشا المضيئة البهيجة شعور غامض جديد من الأمل والفتوة والترقب يفقد معناه فيما بعد، فقد كان جنيناً في دور التكوين والتكامل، وكان

هذا الشعور بمثابة تمهيد للقائه بناتاشا وهيامه بها وهو ما سيؤدي إلى بعثه الفكري وإقباله ثانية على الحياة وإيمانه بها.

وتجد أحياناً التحولات التي تنبثق في العالم الداخلي للبطل تجاوباً لها في الطبيعة. فإن طلوع نجمة ١٨١٢[٦١] الساطعة والمذنَّبة تعتبر إنذاراً بحلول المصائب والبلايا في البلاد، وقد أوحت لبيير شيئاً مغايراً تماماً. فقد كان تقاربه مع ناتاشا يزداد وأمله في الاقتران بها يتعاظم، ولذلك نظر بسرور وبعيون مغروقة بالدموع لتلك النجمة. وبدا له حبه لناتاشا سامياً عالياً علو تلك النجمة وأصبحت رمزاً لسعادته المقبلة «فقد خيل لبيير أن هذه النجمة تستجيب تماماً مع ما يتفتح نحو حياة جديدة في نفسه المبتهجة المرتاحة».

ويورد تولستوي مقارنة بين ما يجري في حياة الطبيعة والإنسان. فالتشابه قائم بينهما وكل جديد يظهر ويتكون تدريجياً لدى كليهما، بحيث يصعب رؤيته والإحساس بوجوده في البداية ثم ينمو ويكبر. فبعد موت أندريه يبرح الألم ناتاشا وتستولي عليها الكآبة والحزن ولكن يندمل جرحها العميق على مر الوقت بصورة غير ملحوظة «إنها لم تعرف ولم تكن تصدق هذا ولكن بدأت تخترق طبقة الغرين السميكة التي تغلف نفسها أعشاب دقيقة طرية فتية يشتد عودها وتطغى الحياة التي فيها على حزنها الذي سيتلاشى ويتوارى بعد فترة. فقد أخذ الجرح يلتئم من الداخل».

---

(٦١) ١٨١٢: هي السنة التي هجم فيها نابليون بونابرت على روسيا وألحق بها الكثير من الخراب والدمار.

إن تحفز بيتيا عشية القتال والمشاعر الرومنتيكية التي تملكته تنعكس على نظرته لما حوله فكل شيء يحمل مسحة رومانتيكية ولمسة شاعرية. ويتحول العالم إلى سيمفونية رائعة الألحان متناسقة الأنغام «أغلق عينيه وارتعشت الأصوات من كل مكان وطفقت تنساب متآلفة ثم تتبعثر وتتقارب ثانية ثم تتباعد في لحن عذب مهيب... وقال بيتيا: أصمتي واختفي حالاً، ولبت الألحان نداءه... ثم سمع من بعيد أصواتاً نسائية وارتفعت الأصوات وتعالت في لحن متناسق مهيب. أصغى بحبور ورهبة إلى جمال الألحان الخارقة. فالسماء مدهشة وغير اعتيادية ومغلفة بالألغاز والأحاجي وتطلع بيتيا إلى السماء وكانت مثل الأرض مسحورة. فقد انجلت وعدت السحب مسرعة فوق أعالي الأشجار وبدت السماء أحياناً صافية سوداء وخيل إليه أحياناً أن السماء ترتفع عالياً عالياً فوق رأسه وأحياناً تهبط لدرجة يمكن أن يلمسها بيده».

يتحول عالم الطبيعة في نظر بيتيا إلى عالم مسحور رائع متجاوب مع فرحه وحلمه بالمشاركة في القتال وهو الصبي اليافع الذي لم يشتد عوده بعد ولم يختبر الحياة أو يعرفها ولذلك يملؤه الزهو والحبور لاشتراكه في القتال بين صفوف الأنصار ويرى كل شيء بمنظار شاعري جميل.

يسحر أحياناً بهاء الطبيعة الإنسان ويجعله يرى المألوف والاعتيادي خارقاً والعادي جميلاً والباهت ساطعاً. إن الليلة المقمرة عشية الميلاد يكون لها وقع السحر على نيقولاي روستوف. فضوء القمر الرائع وندف الثلج البراق المترامية تضفي مسحة شاعرية على ما حوله فهو لا يكاد يعرف الأماكن التي ألفها، ويفكر روستوف في أي مكان

يسير، «يجب أن يكون المرعى المنحدر. لا لا إن هذا مكان جديد لم أره من قبل، وليس المرعى المنحدر والله وحده يعرف ما هذا، إنه لشيء جديد ومسحور».

تتلون الطبيعة في «آنا كارنينا» بلون فلسفي وتصبح أحياناً رمزاً للتغيرات التي تحدث في مصائر أبطالها والتحولات التي تطرأ على حياتهم. وتسري قوانين الطبيعة وديالكتيكها على حياة الإنسان، فأحكام تطورهما واحدة. وكما يمكن أن تتبدل الطبيعة وترتدي أثواباً متعددة في فترات مختلفة فكذلك يمكن أن يحدث الشيء نفسه بالنسبة للإنسان. إن ليفين يشعر بانبعاثه الروحي وتجدد قواه الفكرية والخلقية عند عثوره على أسس فلسفية جديدة. ويجد صدى التغير الذي طرأ عليه عند تسريح نظره إلى السماء «تطلعت قبل فترة إلى السماء ولم أر فيها غير خطين أبيضين. أجل هكذا تغيرت، دون أن أشعر، آرائي في الحياة». ويحدق ليفين في السماء التي يغيب جزء منها وراء الغيوم وتختفي النجوم ثم ترعد وتبرق «ولا يختفي فقط درب التبانة كلما ومض البرق بل النجوم الساطعة أيضاً ولكن ما إن ينقطع البرق حتى تظهر النجوم في مكانها ثانية كما لو أن يدا فنانة قد رصعتها». ويوحي تأمل ليفين للسماء واختفاء النجوم وظهورها في أماكنها ثانية، أن هدوء العالم الداخلي للإنسان يتهاوى على صخرة الواقع المر، ولكن لا يتلاشى نهائياً فكما تختفي النجوم موقتاً كذلك قوى الإنسان الروحية تصاب بالوهن حيناً وينتابها القلق مرة أخرى وتعود لحالتها الطبيعية.

إن السماء هنا لا تعبر عن وحدة الإنسان والطبيعة وإنما توضح حالة ليفين النفسية المضطربة بكونها ظاهرة موقتة وليست ملازمة له.

فالهموم التي ترافق الإنسان لا تشله عن مواصلة السعي وراء الخير بل تأخذ الحياة مجراها الاعتيادي.

تمتاز مناظر الصيد في «آنا كارنينا» بجوها الشاعري وغنائيتها. ويصور الكاتب إلى جانب تقلبات مزاج البطل تغيرات ضوء الشمس وألوان الغروب وشحوب السماء وأصوات الحيوانات والناس. وتؤثر هذه بتجمعها على البطل ويمتزج بها ويتموج بتموجاتها. فتارة يطبق الصمت أو تغني العصافير أو تترامى الظلال أو يومض البرق فيخلق جواً رومانتيكياً يذوب في روعته الأبطال. «ففي البداية تنحدر الشمس خلف الغابة الكبيرة . . . ويسمع عندما يخيم السكون حفيف الأوراق المتساقطة التي ترتعش من ذوبان الجليد ونمو الأعشاب . . . وتتعالى ضجة العصافير بين أشجار الغابة ويسمع صوت الوقوق، فقد وقوقت مرتين ثم صاحت بصوت مبحوح وأسرعت مرتبكة. ثم أومض البرق وسمعت ضربة . . . . وسمعت زمجرة صفارات سريعة ومتتالية . . . ودوت أربع طلقات . . . وبدأ الظلام ينشر جناحيه ولمعت الزهرة الفضية في الغرب من بين أشجار الصنوبر بريقاً رقيقاً وسمع ليفين وأوبلنسكي صفّيراً مدوياً أصعق آذانهما، وأمسك كلاهما البندقية وأومض البرق ودوت طلقتان في اللحظة ذاتها».

تلعب الأصوات والألوان دوراً بارزاً في هذا المشهد وتنساب مع حركة الإنسان وتكون الطبيعة ألحاناً متناسقة تمتزج بفعل البطل ونشاطه.

الطبيعة في كتابات تولستوي متقلبة تصطبغ بوضع الإنسان النفسي في لحظة معينة فتكون ضاحكة مشرقة إذا كان سعيداً وكئيبة حزينة

إذا كان تعيساً وصافية نقية إذا كان يبحث عن الخير والنقاء، فهي ليست عالماً قائماً بذاته منفصلاً عن عالم الإنسان بل متفاعلاً معه وممتزجاً به.

الأحلام

يسعى تولستوي للإلمام بحياة البطل من جميع أطرافها ويعرض نموها الطبيعي من الداخل منقباً وكاشفاً عن المشاعب والعرى والأواصر بين عالم الوعي واللاوعي وانعكاسات أحدهما على الآخر. ولا يمكننا فهم الكثير من مظاهر أفعال البطل ومشاعره دون الالتفات إلى العالم الباطني الذي يعطي العديد من التفسيرات السيكولوجية والتعليلات والإيضاحات لما يحدث للإنسان في حياته اليومية الاعتيادية. وقد كتب تولستوي حول الأحلام عام ١٩٠٤، فقال: «الأحلام هي لحظات اليقظة التي يمكننا رؤية الحياة بها خارج حدود الزمن ونرى ما هو المشتت في الزمان مجتمعاً في شيء واحد ونشهد جوهر حياتنا ودرجة تطورنا».

إن الأحلام هي المجالات التي تنعكس فيها هموم الإنسان وخواطره والأوضاع العصيبة التي تمر عليه. ويتتبع تولستوي عملية ظهور مشاغل البطل في الأحلام والطرق الملتوية التي ستتخذها والعلامات الرمزية التي تتوارى وراءها وصيرورتها في القسم النهائي من الحلم وانتقال النائم من حالة اللاوعي إلى الوعي.

كان تولستوي شغوفاً منذ البداية بتحليل الأحلام وتفكيكها إلى أجزائها المتكونة منها وتفسير ما فيها وحل رموزها وفهم محتواها وتحديد مكانها وأهميتها في استبطان أفكار الإنسان. وقد وجد كاتبنا أن الحلم يتكون من الانطباعات الخارجية التي تتراكم في ذهن الإنسان والأحداث اليومية التي تؤثر فيه تأثيراً مباشراً أو غير مباشر. يتمثل العالم الباطني هذه المجموعة من الانطباعات والأحداث، وتظهر في أحلام النائم وأحلام اليقظة أيضاً. وتؤثر نوعية المؤثرات الخارجية على محتوى الحلم ومضمونه. فالأحلام في «تاريخ يوم أمس» تحمل طابع بلبلة أفكار البطل وفوضاها وتداخلها المشوش وفي «الطفولة» يعمق حلم نيقولينكا من فهمنا لطفولته وأخلاقه وحبه لوالدته وفي «الصبا» يبين حلم نيقولينكا تطور فهمه للواقع والناس المحيطين به.

ترد الأحلام في كثير من قصص وروايات تولستوي ولا سيما «الحرب والسلام» إذ يستغرق أندريه وبيير ونيقولاي وبيتا في الأحلام إثر أحداث مهمة تمر في حياتهم. تتعلق الأحلام الثلاثة الأولى لبيير بطموحه للتوصل إلى إصلاح ذاته ودخوله الجمعية الماسونية وأمله في إدخال التحسينات على أهدافها ومهامها وجعلها قريبة من المجتمع. ويتجلى في هذه الأحلام إيمان بيير الصادق بالماسونية وحرصه للتغلب على المصاعب والعقبات التي تعترض سبيله وتطوره الفكري وطبيعة المشاكل المطروحة أمامه، فقد بدأ بيير يفقه التناقضات العديدة التي تنطوي عليها الآراء الماسونية ولمس زعزعتها في التطبيق العملي.

تحدث زيارة بيير لتحصينات الجيش الروسي ورؤيته لبسالة الجنود ومراقبته لقتالهم المستميت والمشاعر الوطنية العميقة التي يتحلون بها

انقلاباً فكرياً عنده، ويصبح الجندي البسيط رمزاً للخلق السامي والبطولة والصدق. ويتراءى لبيير في حلمه كل ما رآه في حقل المعركة «سمع ضجيج الطلقات والآهات والصراخ وانفجار القذائف وفاحت رائحة الدماء والبارود وتملكه شعور رهيب كما تملكه الخوف من الموت».

وتتسع هذه اللوحة عن الدماء والرعب والموت لتضم في إطارها ألواناً أخرى مضادة من تحد للموت وصور للشجاعة واستخفاف بالمصائب. فيعتري بيير الخجل من الخوف الذي استحوذ عليه أمام احتمالات الموت وفظائع مناظر الحرب ويتمنى أن يصبح مثلهم. إنه يقول في حلمه: «علي أن أندمج بكل كياني في هذه الحياة العامة واستوعب ما يجعلهم على هذه الشاكلة. ولكن كيف ألقي عن كاهلي هذا الشيء الزائد الشيطاني وعبء مظهري الخارجي؟!

وتنساب خواطره عن الجنود وصمودهم وصلابتهم إلى معتقداته الماسونية وإلى تماشيها مع روح هؤلاء الجنود ويتذكر ما قاله رجل الإحسان عن الخير وإمكانية أن نكون مثل هؤلاء الجنود الذين أحاطوا به من جميع الجهات بوجوههم البسيطة الطيبة الصلبة. وعلى الرغم من كونهم طيبين لم ينظروا إلى بيير ولم يعرفوه» ويتوقف تفكير بيير للحظة ويفقد الترابط والمنطق بين أفكاره وكأنما يحاول توضيح الأمور لنفسه وتقرير بعض الحقائق التي لا تملك صلة مباشرة حول ما يدور بذهنه عن الجنود ومعتقداته السابقة ولكنها تعالج قضية الخوف والآلام التي شهدها أثناء المعركة فهو يقول:

"إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب. لا يمكنك السيطرة على الإنسان إذا كان يهاب الموت. ومن لا يهابه فهو يملك

كل شيء. ولو لم تكن الآلام لما عرف الإنسان حدوداً لنفسه ولما عرف ذاته».

وينتقل بيير في الجزء الأخير من حلمه هذا من الانطباعات العامة التي أوردها إلى المناقشات النظرية والتوصل إلى الاستنتاجات وتلمس طريق جديد يوصله إلى مرماه بعد أن اضطربت معتقداته السابقة وسادها التشويش والبلبلة، ويسعى للتخلص من هذه الفوضى الفكرية وإيجاد حل معين (قال بيير لنفسه: «يجب توحيد كل شيء، لا يمكن توحيد الأفكار وإنما يجب التأليف بينها، هذا ما يجب عمله. وكرر يقول بحبور يجب التأليف بينها، يجب التأليف بينها» شاعراً أنه يعبر بهذه الكلمات عما يريد الإفصاح عنه ويحل القضية التي تعذبه.

أجل يجب التأليف بين الأفكار، لقد آن الأوان ـ وقال له صوت ما: يجب التأليف بينها، لقد حان الوقت يا صاحب السعادة... يا صاحب السعادة... وألقت الشمس أشعتها مباشرة على وجه بيير.. «أريد أن أفهم ما انفتح أمامي في الحلم. كنت بحاجة إلى ثانية أخرى لأدرك كل شيء. أجل ما العمل؟ التأليف بين الأفكار ولكن كيف يمكن التأليف بينها؟») شعر بيير برهبة من تحطم معنى كل ما رآه وأدركه في الحلم. يستيقظ بيير من نومه ويضطرب حبل تفكيره وتضيع المعلومات التي توصل إليها لأنها لم تصل إلى النهاية. تتخذ أحلام بيير طابعاً سيكولوجياً وفكرياً وتعبر بالأساس عن انشغاله في البحث عن حلول للقضايا التي تدور في ذهنه واختبار ركائز فكرية جديدة يستند إليها في حل المسائل التي تطرحها أمامه الحياة باستمرار.

إن تداعي أفكار أندريه وتحول أحاسيسه تجد منفذاً لها في أحلامه ويحتل حلمه الأخير قبيل موته أهمية خاصة في تحديده وتسجيله للتغير الكبير الذي جرى في حياته بعد معركة بورودنيو. من مظاهر هذا التغير علاقته نحو ناتاشا إذ أخذ قلبه يخفق بحبها من جديد وعرف أنه كان قاسياً عليها لعدم غفرانه خطيئتها. ويبين هذا الحلم الفوضى في أفكاره وعدم تماسكها وتقطعها باستمرار «لم يكن أندريه في حالة طبيعية. لقد كانت قواه النفسية أنشط وأجلى من أي وقت آخر ولكنها كانت تعمل بشكل خارج عن إرادته. لقد سيطرت عليه أفكار وتصورات متباينة في وقت واحد، فأحياناً كانت أفكاره تبدأ بالنشاط بقوة ووضوح وعمق لم تكن تستطيعه عندما كان معافى ولكنها كانت تتوقف فجأة ويحل محلها تصور غير متوقع ولا يملك القوة للعودة لها».

تكتسب أحلام آنا أهمية خاصة وذلك بمصاحبتها لمختلف مراحل حياتها العاطفية منذ اللحظة التي التقت فيها بفرونسكي حتى انتحارها. ويسود أحلام «آنا» جو من التنبؤ بالأحداث المقبلة في حياتها ولا سيما الهامة منها. فلو أمعنا النظر في الحلم الأول الذي رأته عندما كانت في القطار عائدة من موسكو إلى بيتها في بطرسبورغ لوجدنا أنه يسجل بداية التغير العاطفي الذي بدأ يشق طريقه إلى الوجود وهو ما زال جنيناً في دور التكوين. وسيؤدي انبثاق الحب في قلبها إلى تدشين مرحلة جديدة عاصفة في حايتها. ولا تكاد آنا تدرك عواقب لقائها مع فرونسكي في موسكو وما سيترتب عليه من أحداث جسام في حياتها. وتتجلى أحاسيس «آنا» الغامضة وعدم تكهنها بفداحة ما جرى لها في هذا الحلم الذي تمهد

له ذكرياتها عن عائلتها وحياتها في بطرسبورغ فهي تقول «سترجع حياتي إلى شكلها المعتاد الحسن كالسابق». وتشرع في قراءة رواية إنكليزية وتتمنى أن ترحل مع بطل الرواية في عزبته إذ يمتزج دون وعيها طيف فرونسكي ببطل الرواية ويحتل مكانه وفجأة (تتصور أنه سيخجل من عمله هذا وأحست هي نفسها بالخجل ثم تساءلت كما لو أن أحداً أهانها «لماذا ينبغي له أن يخجل ولماذا أخجل أنا الأخرى؟» وبدل أن يقوى شعور الخجل في هذا المكان من ذكرياتها تسمع صوتاً داخلياً بعدما تذكرت فرونسكي في هذه الفترة بالذات يقول لها «دفء، دفء وحرارة» فقالت أمن الممكن أن توجد بيني وبين هذا الضابط الصبي أي علاقات أخرى عدا تلك التي توجد بين المعارف؟). إن هذه الخواطر الضبابية التي تساور آنا عبارة عن أحلام يقظة وهي منفذ لعواطفها التي أخذت تتدفق في دمائها والتي تحاول خنقها في المهد وتشل الاعتراف بها وتقوي محاربتها وطردها من حياتها. فترديد كلمة الخجل في ذهنها مع تفتح عواطفها تقترن بتصورها ضجة المجتمع الراقي حول علاقتها بفرونسكي واستنكاره لها وتهجمه عليها ولذلك يرافق الخجل ظهور مشاعر الحب. بعد هذه الذكريات والتصورات يستولي عليها النعاس وتلتبس عليها الأمور في حلمها فهي لا تدري «هل تسير عربة القطار إلى الأمام أو إلى الخلف، أم هي واقفة. وهل تقف بجانبها خادمتها آنا نوشكا أم امرأة غريبة، وهل هناك معطف فرو أو وحش؟ وهل تجلس هي نفسها في القطار أم غيرها؟ لقد تملكها النسيان». إن تحول الأشياء واختلاطها تجسيد للكابوس الثقيل الذي استولى على آنا وعذب روحها نتيجة خوفها من التبدل الذي أخذ في سماء حياتها.

يعكس الحلم الثاني الذي رأته بعد أن كاشفها زوجها بموضوع علاقتها بفرونسكي الصراع الداخلي الذي تعانيه والمأزق الحرج الذي تمر به وانعدام الأمل بالخروج منه، إنها تنتظر فرصة زوال اضطرابها وعودة الهدوء إلى نفسها لكي تفكر بوضعها بجملته تقول لنفسها «لا.. لا أستطيع الان التفكير بهذا، وسأتركه فيما بعد عندما أكون أهدأ. ولكن لم يفارقها اضطراب أفكارها أبداً، فكلما انطرحت أمامها قضية ما فعلته وما هو مصيرها وما عليها أن تعمل يتملكها الرعب وتطرد هذه الأسئلة من ذهنها». إن الحيرة والانزعاج يعودان إلى المستقبل الضبابي الغامض لفرونسكي والتفكير بوضعها يرهبها ويلقي ظلالاً سوداً على حياتها وترى كل شيء بمنظار قاتم. إن نهاية الحلم التي تراودها كل يوم في نومها عبارة عن تنبؤ لما سيحدث لها عند الولادة حيث تصاب بالحمى وتصبح على قاب قوسين من الموت وتطلب من عشيقها وزوجها أن يتصالحا. «كانت تحلم كل ليلة أن كليهما زوجاها وأنهما يلاطفانها، بكى الكسي الكسندروفيتش وقبَّل يديها قائلاً: ما أحسن الأمور الآن. وكان ألكسي فرونسكي هناك وهو زوجها أيضاً. وقد تعجبت من كون ما بدا لها سابقاً مستحيلاً قد وضحته له ضاحكة، وأنه أبسط مما تصوراه وكلاهما سعيدان ومرتاحان ولكن هذا الحلم كان كالكابوس على روحها واستيقظت من نومها مذعورة». يبين هذا الحلم مدى انغمار «آنا» في ذاتها وتركيزها على إيجاد حل للمأزق الذي هي فيه بحيث لم تعد لترى شيئاً عدا حياتها الخاصة.

أما حلمها الثالث والأخير فيرمز إلى نهاية حياتها الأليمة وإلى استسلامها لليأس حيث ترى أن الموت وحده يضع حداً لعذابها

الدائم ووضعها المستعصي على الحل. ويتكرر هذا الحلم باستمرار مؤكداً لها أن ستاراً رهيباً سيسدل على حياتها، وقد وضح لها هذا أيضاً بعد برود فرونسكي وعدم استطاعتها العودة إلى زوجها والعيش كالسابق ولهذا كانت دائماً في حالة تهيج وتوتر عصبي يتراءى لآنا ("فلاح ذو لحية صغيرة وتود من الرعب أن تستيقظ. واستيقظت من حلمها وأخذت تسائل نفسها ما معنى هذا. وقال لها الفلاح: «بالولادة ستموتين بالولادة بالولادة يا أماه»... وعندها استيقظت) ومما يزيد هذا الحلم قوة وتأثيراً أنه تراءى لفرونسكي في نومه أيضاً ولكن وقعه عليه كان أخف من وقعه على (آنا) لأن المسألة بالنسبة له ليست قضية حياة أو موت كما هي بالنسبة إلى «آنا» ولذا لا يترك أثراً مأساوياً على حياته بل يمر مروراً عابراً في مخيلته.

سمات العصر في رواية «آنا كارنينا»

أثارت رواية آنا كارنينا مناقشات عديدة تناولت محتوى الرواية والمشاكل المطروحة فيها وقضايا الحب والعائلة. . . الخ. وقد تشعبت آراء النقاد حولها وتباينت. فمنهم من يعتقد أن «آنا كارنينا» لا تعبر عن روح العصر ولا تتطرق للموضوعات التي تشغل ذهن الفرد الروسي. فقد أشار الناقد الروسي المعروف ي. ماركوف في معرض حديثه عن الرواية إلى أن «كتابات الكونت تولستوي ليست لها أي صلة بقضايا المجتمع المعاصر حتى الملتهبة منها»[٦٢]. ويشاركه في الرأي الناقد ب. تكاتشوف الذي قال إن «آنا كارنينا رواية جد عادية من روايات دسائس الحب»[٦٣]. إن هذه الآراء لم تكن وحدها السائدة فقد كان إلى جانبها تحليلات مضادة لها أشادت بمضمون الرواية الاجتماعي وإسهام تولستوي في معالجة مشاكل الحياة الاجتماعية وفندت الآراء التي قللت من أهمية الرواية الاجتماعية

---

(٦٢) ي. ماركوف، «أحاديث في النقد» مجلة جولاس، ١٨٧٧، ص ٤٥.

(٦٣) ب. تكاتشوف، فن الصالونات، مجلة ديلا ١٨٨٧، رقم ٤، ص ٣٢٤.

وأشارت إلى سطحيتها. فقد كتب ل. ليونتيف يقول «ان من يدرس آنا كارنينا يدرس الحياة نفسها»[٦٤].

أكد الكتاب السوفيتيون المعاصرون على أن تولستوي استمد موضوع روايته من خضم الحياة الروسية وعرض أنواعاً من المشاكل الخاصة والعامة التي يعاني منها الفرد سواء في حياته العائلية أو الاجتماعية أو الاقتصادية. وبددوا الشكوك حول ما علق في الأذهان من أن الرواية عبارة عن مجرد قصة مغامرات غرامية لامرأة تركت العش العائلي إشباعاً لعواطفها المشتعلة ورغباتها الهوج وحللوا مأساة آنا من جميع وجوهها وجوانبها. فقد عارض ايخنباوم المفهوم الذي يعتبر «آنا كارنينا» رواية غرامية لأن «مسودات كتابة آنا كارنينا تتسم بمحاربة تقاليد الرواية الغرامية والخروج من إطارها إلى عالم العلاقات البشرية الواسعة»[٦٥]. ثم يشير الناقد فيما بعد إلى المواضيع العديدة التي تشملها الرواية واستجابتها لمتطلبات العصر. فهو يعتبر أن «آنا كارنينا» «هي الرواية الوحيدة في الأدب العالمي في القرن التاسع عشر التي تجمع بين أشياء قد يبدو من الصعب التأليف بينها كتتبع قصة الحب الملتهب والقضايا المهمة في الحياة الاجتماعية والمسألة الزراعية والعلم والفلسفة والفن»[٦٦]. وأشار الناقد ميلاخ إلى هذه النواحي قائلاً: «إن القضايا المتنوعة التي تنطوي عليها الرواية ذات

---

(٦٤) ل. ليونتيف، «التحليل والأسلوب والنزعة»، المؤلفات الكاملة ١٩١٢، جـ٨، ص ٢٢٣.

(٦٥) ب. اخنباوم، تولستوي في سنوات السبعين، لينينغراد ١٩٦١، ص ١٥١.

(٦٦) المصدر السابق، ص ١٥٢.

أهمية فائقة تتخطى حدود الوسط الذي تدور حوله وتتخذ أهمية اجتماعية عامة»[٦٧].

لا تقتصر رواية آنا كارنينا على عرض علاقة بطلة الرواية بفرونسكي ولا تقف عند سرد ثلاثة عوائل روسية إبان فترة معينة من حياتهم. فعلى الرغم من أن الموضوع الرئيسي الذي تعالجه رواية آنا كارنينا هو العائلة التي تعاني من التفكك والانهيار ومن فقدان الانسجام والسعادة في داخلها وانعدام أواصر الثقة التي يجب ان يقوم عليها الكيان العائلي، فإن تولستوي لا يتناوله كمشكلة منفصلة قائمة بذاتها وإنما يعرضها على أساس ارتباطها الوثيق بالوضع الاجتماعي المتدهور. فالعائلة هي الوحدة الاجتماعية التي يتكون منها المجتمع ولذلك فالاضطراب والتداعي اللذان يسودان المجتمع ينعكسان بشكل أو بآخر على الحياة العائلية.

كتب تولستوي رواية «آنا كارنينا» في حقبة تاريخية عصيبة، فسنوات السبعين تمثل فترة انتقالية في حياة المجتمع الروسي جاءت في أعقاب إلغاء نظام القنانة في سنة ١٨٦١ وانهيار العلاقات البطريركية التي كانت تسود المجتمع وظهور الرأسمالية وشقها طريقها بقوة لبسط نفوذها على المجتمع وطبع كل شيء بطابع مفاهيمها الاقتصادية والفكرية. ونتيجة لهذا تميزت هذه الفترة بصراعات فكرية واجتماعية حادة بين مختلف القوى الطبقية واشتداد الاصطدامات

(٦٧) ب. ميلاخ، حلان لقضية واحدة. في كتاب مجموعة مقالات حول الأدب والأسطاطيكا ١٩٥٨، ص ٤٨٧.

العقائدية والنضالات الطبقية. وقد شبه مخائيلوفسكي أحد النقاد المعاصرين لتولستوي، هذه الحقبة بفترة سقوط روما وسماها دوستويفسكي «فترة مضطربة» إذ كتب يقول «لم تتسم أي فترة بهذا القدر من القلق والتقلب من جهة لأخرى والبحث عن نقاط ارتكاز أخلاقية جديدة كما تتميز به الحقبة المعاصرة»(٦٨).

عاش تولستوي بكل جوارحه هذا الوضع القلق الذي مرت به روسيا واشتد به الألم من تزعزع دعائم المجتمع البطريركي العزيز على قلبه. وقد أرعبته رؤية عملية تلاشي النظام البطريركي وزواله تدريجياً. ولذلك انكب على البحث عن مقومات فكرية وأخلاقية جديدة تتلاءم مع التغييرات التي طرأت على الحياة الروسية. وليس من العبث أن تكون هذه الفترة تمهيداً للانقلاب الفكري الذي تبلور في سنوات الثمانين وبداية مرحلة جديدة في حياته تميزت بالانتقال التام إلى مواقع الفلاح البطريركي الفكرية والنضال الذي لا يعرف هوادة ضد النظام القيصري وفضحه وتعريته والدعوة إلى إزالته. وقد أشار إلى وضعه النفسي المرتبك في تلك الأيام المريرة التي كتب فيها رواية آنا كارنينا يقول «مرت بي حالة غريبة قبل خمس سنوات فقد كانت تعتريني في بادئ الأمر لحظات من الحيرة وتوقف الحياة كما لو كنت لا أعرف كيف يجب أن أعيش وماذا أعمل، وقد تعذبت واستسلمت للكآبة».

وجدت هذه المرحلة تعبيراً لها في الحياة الأدبية التي كانت دائماً

---

(٦٨) فيودور دوستويفسكي ــ يوميات الكتاب ١٨٧٧ ــ ١٨٨٠ ــ ١٨٨١، طبعة ١٩٢٩، ص ٢٠٩.

مرآة للواقع الروسي بما ينتابه من هزات وما يتمخض عنه من أفكار وآراء جديدة. وهذا ما تعكسه روايات «الأخوة كارامزوف» و«المراهق» لدوستويفسكي و«السادة جالفلوفي» لسالتيكوف شدرين و«آنا كارنينا» لتولستوي.

لقد تركت سنوات السبعين أثرها الواضح على أبطال «آنا كارنينا» وطبعت حياتهم بطابعها. فشخصيات الرواية على الرغم من اختلاف اتجاهاتهم ومطامحهم ونزعاتهم يعانون بدرجات متفاوتة من التمزق الداخلي والحيرة والقلق والبلبلة الفكرية ويشعرون بتزعزع الأسس والمفاهيم التي تقوم عليها حياتهم.

ينتمي الشاب الوسيم فرونسكي إلى أسرة عريقة واسعة الثراء والجاه وهو يحيا حياة هادئة مستقرة، ويحلم بالمجد والرتب العالية في الجيش ويسعى لتحويل أحلامه إلى حقيقة واقعة. والطريق معبدة أمامه في هذا المجال، فالسير به لا يكلفه عناء أو مشقة نظراً للنفوذ الكبير الذي تتمتع به أسرته والصلات الواسعة التي تربطها بالمسيطرين على الأمور. بعد أن يلتقي فرونسكي بآنا كارنينا ويتوله بها تبدأ أفكاره ومثله تتغير تدريجياً. ثم تعتريه هزة نفسية عنيفة تصيب القيم الأخلاقية التي بنى عليها نظرته. يجري هذا في مشهد الحمى التي تصيب آنا بعد الولادة وطلبها منه أن يتصالح مع زوجها كارنين الذي تحول بين عشية وضحاها إلى قديس في نظرها ففرونسكي «يشعر أنه قد قذف به من حياته المعتادة التي كان يحياها بفخر وسهولة حتى اللحظة الحاضرة. إن كل ما بدا له سابقاً وطيداً من عاداته وأسس حياته ظهر له فجأة كاذباً ومزعزعاً».

أما كارنين فقد كرس نفسه لأعمال الدولة وللأمور الإدارية

وانغمر بها حتى ابتلعت كيانه وأصبحت كل شيء بالنسبة له بحيث كانت تسميه آنا «الآلة الوزارية». فهو يفكر دائماً بقلب بارد وأعصاب هادئة ويقدس قوانين المجتمع ومثله الأخلاقية ويصر دائماً على الظهور بمظهر المحافظة على هذه المثل وعدم خرقها. فكارنين عميق الإيمان بالعلاقات القائمة. إنه يعاني الكثير بعد انهيار عائلته وتشتتها ويرى عدم صمود القيم التي يتمسك بها للتجربة فيشعر بالضياع وفقدان الهدف. وهذا ما نلمسه في حديثه مع الأميرة ليديا إيفانوفا «إني محطم ومذبوح ولست إنساناً... ويزيد من فظاعة وضعي أني لا أجد نقاط ارتكاز حتى في داخل نفسي... إني ضعيف ومسحوق، لم أتوقع أمراً ولا أفقه شيئاً الآن».

إذا كانت هذه حالة فرونسكي وكارنين اللذين يؤمنان بقيم المجتمع الموجود، فما عساه أن يكون وضع آنا وليفين وهما اللذان يشعران بالاشمئزاز والنفور من العلاقات العائلية والاجتماعية الكاذبة التي تسود وسطهم؟. إن آنا وليفين يشعران بالمأساة والتعاسة في حياتهما ولذا تتميز شخصية كل منهما بالصراع الدرامي الحاد ولا سيما شخصية آنا التي لا ترى مخرجاً من وضعها وترى نفسها منبوذة وملقاة خارج النظام الاجتماعي. يخامر آنا في مستهل الرواية شعور غامض بانتهاء حياتها بصورة شنيعة. فعند وصولها إلى موسكو لتسوية الخلاف بين أخيها وزوجته يسحق القطار أحد حراس المحطة. فترتعب آنا من هذا الحدث الذي وقع ساعة وصولها وتعتبره بداية مشؤومة في حياتها. ويزداد هذا الإحساس قوة عندما يتراءى لها في أحلامها شخص فلاح أحمر اللحية يردد باللغة الفرنسية كلمات غير مفهومة ويقول إنها ستموت بالولادة، فيصيبها الهلع

ويسيطر عليها الخوف. إن مصدر هذا الرعب ليس إيمانها بالغيبيات وإنما المعاناة الداخلية التي تعيشها والمشاعر المتناقضة التي تتمزقها فهي تتوقع دائماً حدوث كارثة تكون تتويجاً لحياتها المريرة. وهي تعبر عن وضعها النفسي هذا في حديثها مع أخيها إذ تقول: «إنني كالوتر المشدود بقوة ويمكن أن ينقطع في كل لحظة، وعندما يحدث ذلك فسأنتهي نهاية فظيعة».

على الرغم من الوضع التراجيدي الذي يعاني منه ليفين فإن وضعه أخف وطأة عليه من آنا، لأن ليفين يبحث عن حل للمشاكل التي تشغل باله لا في عالمه العائلي الصغير وإنما بالتوجه نحو الفلاحين وتبني قضاياهم والمساهمة في تخفيف آلامهم ورفع المظالم عنهم ونصرتهم. وعلى الرغم من حالات اليأس والقنوط التي تعتريه فإن وميضاً من الأمل يضيء حياته، فهو يؤمن بإمكانية تغيير مجرى الأمور والتغلب على المصاعب التي يواجهها. إن «عدم رضاه عن نشاطه وأمله الغامض بإمكانية إصلاح كل هذا يمتزج بشعور من القلق الداخلي وانتظار حل قريب».

يعي ليفين عمق الهزة الكبيرة التي تعرضت لها أسس النظام الاجتماعي القائمة وانهيار القيم القديمة وعدم ولادة قيم جديدة أخرى تحل محلها، فنسمعه يقول «إن كل شيء قد تزعزع ولم يتكون شيء آخر بعد». وهو يحاول تلمس طريقه وسط هذه الفوضى الاجتماعية وتفهم ما يدور حوله من أحداث وتبين كنهها.

وهكذا نرى أن أبطال رواية «آنا كارنينا» تساورهم مشاعر القلق والحيرة وتنتابهم أزمات فكرية وهزات وجدانية حادة. ولذلك يخيم على الرواية جو تراجيدي متوتر وتتخللها صراعات نفسية عنيفة،

حيث تفقد العلاقات بين الناس أواصر المحبة والانسجام ويحل محلها التشاحن والتنافر وانعدام التفاهم مما يؤدي ببعض شخصياتها إلى الانتحار. بخلاف رواية «الحرب والسلام» تنتهي رواية «آنا كارنينا» بانتحار بطلتها. وتتخللها محاولة انتحار فاشلة يقوم بها فرونسكي إذ يطلق النار على نفسه ولكن يبقى حياً، وحتى ليفين تنتابه مشاعر سوداوية ويفكر بالانتحار ولكنه لا يقدم عليه.

ولو قارنا رواية آنا كارنينا برواية الحرب والسلام التي سبقتها إلى الظهور بحوالي عشر سنوات لوجدنا فارقاً كبيراً في مناخهما ولمسنا بوضوح أكبر الطابع الدرامي المتوتر لرواية آنا كارنينا. فعلى الرغم من أن حوادث «الحرب والسلام» تدور في مرحلة تاريخية مثقلة بالآلام والمصائب اضطر فيها الشعب الروسي لتقديم تضحيات جسام لصد هجوم نابليون وتحرير الأراضي التي وقعت تحت سيطرته، فالرواية تسودها روح متفائلة متطلعة إلى المستقبل. ولذلك تتكرر في الرواية المشاهد التي تتسم أحداثها بالبهجة والمرح مثل لعب الأطفال في بيت روستوف وحفلة البال وغناء ناتاشا ورقصاتها ومشاهد الصيد وغيرها. حتى بعد احتلال نابليون لموسكو وانسحاب الجيش الروسي فإن اليأس والتشاؤم لا يأخذان طريقهما إلى قلوب أبطال الرواية ولا ينهارون أمام الملمات والمحن التي نزلت بهم. فناتاشا بعد موت خطيبها أندريه بولكونسكي وأخيها الصغير بيتا تستسلم مدة قصيرة لهذه المصيبة المريعة ثم تستفيق من الصدمة وتندمل جراحها تدريجياً وتبدأ الحياة الاعتيادية تأخذ مجراها الطبيعي إلى نفسها وتشرع في التفكير بمستقبلها وتختار شريك حياتها. وكذلك الحال بالنسبة إلى بيير بيزوخوف الذي كانت حياته العائلية فاشلة ويعيش في هوة

نفسية سحيقة مع زوجته التي كانت تخونه باستمرار، يضاف إلى ذلك خيبة أمله بالأفكار الماسونية التي كان يؤمن بها وينتمي إلى إحدى الجمعيات التي تعمل على نشرها. ثم يقع بالأسر بعد احتلال الفرنسيين لموسكو ويلاقي هناك الكثير من المتاعب والآلام والإهانات. غير أن هذه الحياة الشائكة المفعمة بالمشاكل الشخصية والعامة لا تفتُّ في عضده ولا تقوده إلى التبرم بالحياة والانكفاء على ذاته، بل تدفعه من جديد إلى التفكير والسعي لامتلاك رؤية واضحة عن المستقبل والبحث عن السعادة والخير في الوسط الذي يحيطه. وهو يردد في نهاية الرواية: «نعتقد أنه قضي علينا عندما يقذف بنا خارج الطريق الذي اعتدنا السير فيه. في هذه اللحظة يولد شيء جديد وجيد، فما دامت الحياة موجودة فالسعادة موجودة أيضاً وأمامنا الكثير والكثير».

إن هذه الروح المتفائلة المنبعثة من كلمات بيير تكاد تطغى على مناخ رواية «الحرب والسلام» وتتخلل أجواءها. ومصدر التفاؤل في ملحمة «الحرب والسلام» هو روح الصمود الذي تحلى به الشعب الروسي في مقاومة المعتدين وضروب البطولة التي أبداها في دفاعه عن الأرض وتصميمه على القتال حتى الموت واستهانته بالتضحيات مهما عظمت، هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد كان الشعب الروسي يداً واحدة في مقاتلة العدو، إذ حارب الأقنان والنبلاء والمثقفون جنباً إلى جنب. فالاختلافات الطبقية لم تكن واضحة المعالم أو ظاهرة بصورة جلية ويكاد يبدو الوفاق يسود المجتمع الروسي وإن لم يكن شاملاً.

لقد طرأت تغييرات كبيرة على الحياة الروسية منذ عام ١٨١٢ حتى

سنوات السبعين فقد تعمق التباين الاجتماعي وازداد انقسام المجتمع على نفسه إلى طبقات وفئات متصارعة. وانعكس هذا الوضع الاجتماعي في أعمال تولستوي الأدبية المختلفة مثل «قصص سواستبول» و«القوزاق» و«الحرب والسلام» و«آنا كارنينا» و«البعث» و«موت إيفان اليتش» و«حجي مراد» وغيرها. وتحتل رواية «آنا كارنينا» مكاناً هاماً في كتابات تولستوي، فقد جاءت تتويجاً لفنه الروائي ولإنتاجه الأدبي ولروائع الأدب الروسي.

ولا عجب أن يقول عنها دوستويفسكي إن «آنا كارنينا هي قمة الكمال كإنتاج فني ولا يمكن أن تضاهيها حالياً أي رواية في الأدب الأوروبي»[٦٩].

(٦٩) فيودور دوستويفسكي ــ يوميات الكتاب ١٨٧٧ ــ ١٨٨٠ ــ ١٨٨١، طبعة ١٩٢٩، ص ٢٥٩.

رواية آنا كارنينا، أضواء على أبطالها

شرع تولستوي في تدوين «آنا كارنينا» عام ١٨٧٣ ولكن كانت تمر به حالات توقف عن العمل وازورار عنه لعدم رضاه عن نتاجه الأدبي وتفكيره بقضايا أخرى. واقتصرت الرواية في المسودات الأولى على آنا وزوجها وعشيقها جاجين ولم تشتمل على خط ليفين ـ كيتي. وكان كارنين شخصية جذابة مثقفة طيبة مفتوحة على العالم لا يخضع للعقلية البيروقراطية الجامدة التي تضفي هالة من التقديس على أحكام المجتمع ومقاييسه. وكان في تفكيره وخصاله وآرائه يعلو على وسطه وقيمه. وربما يكون لتوسيع إطار القصة وتضمينها شخصية ليفين أثر في تحويل مجرى شخصية كارنين وتجريده من كثير من الصفات والقيم العالية التي كانت تتسم بها وخلعها على ليفين وجعله ممثلاً للبيروقراطية الحاكمة ومدافعاً عن مصالحها. وأدى إفقار شخصية كارنين إلى إغناء شخصية آنا وإمدادها بحيوية وقوة كبيرتين والارتفاع بقصة حبها وتحويلها إلى مشكلة اجتماعية خطيرة وإعطاء الصراع بينها وبين المجتمع طابعاً تراجيدياً حاداً. فلو بقيت شخصية آنا على وضعها في المسودات الأولى كزوجة خائنة مستهينة بزوجها لفقد الصراع الداخلي في الرواية معناه ولم يكن له مبرر ولكانت آنا امرأة

عادية باهتة مثلها مثل عديد من النساء اللعوبات. ولكن تولستوي دأب على العمل المضني وأعاد كتابة رواياته وقصصه مرات عديدة حتى يحقق الغرض الفني والمضمون الاجتماعي اللذين يرمي إليهما. وقد قال مرة بهذا الصدد «كثيراً ما أجلس لأكتب شيئاً وفجأة أنتقل لطريق أكثر رحابة إذ يتسع إطار إنتاجي»[٧٠] وينطبق قوله هذا على «آنا كارنينا» فقد بدأ برواية وانتهى بآخرى ولا سيما بالنسبة لشخصيتي آنا وكارنين.

سنحاول في تحليل شخصية آنا الابتعاد عن المفهوم الذي يصورها غادة حسناء تحرص على إغراء الرجال والإيقاع بهم وجمع المعجبين بها ولا تكف عن التدلل والغنج. فهذا التصوير يميلنا عن إدراك المأساة الداخلية المعقدة لآنا من كل زواياها ومنعطفاتها. ولكي ننفذ إلى جوهر معاناتها الوجدانية لا بد من الإلمام بظروفها العائلية ومتطلباتها الروحية والإحاطة بشخصيتي فرونسكي وكارنين.

إذا عدنا إلى ملاحظة كتبتها زوجة تولستوي عن آنا كارنينا وجدنا فيها منطلقاً لفهم شخصية آنا حيث قالت «حدثني تولستوي مساء أمس أنه يريد تصوير امرأة متزوجة من الطبقة العليا أضاعت نفسها. ومهمته أن يجعل هذه المرأة مسكينة فقط وبريئة وعندما ينضج هذا النموذج في ذهنه ستتجمع جميع الشخصيات والنماذج الرجالية الجاهزة حوله»[٧١].

(٧٠) التراث الأدبي، الجزء ٣٧ ــ ٣٨. موسكو ١٩٣٩، ص ٤٢٦.
(٧١) تولستوي في ذكريات معاصريه، الجزء الأول، موسكو ١٩٥٥، ص ١٤٥.

تعود آنا إلى هذا النوع البريء من النساء. فقد تزوجت من رجل ثري يكبرها بعشرين سنة، لم تعرف معه طعم السعادة أو الهناء ولم تربطهما علاقات زوجية قائمة على الحب والانسجام بل كان أداء الواجب الزوجي والمحافظة على الروابط العائلية أمام الناس هو الذي يجمعهما. وكانت آنا امرأة ذكية وجميلة تنبض بالحياة والحرارة وقلبها خافق بالعواطف الفياضة ومفعم بالنشاط والحركة والرقة. وكانت قانعة بعائلتها وحياتها الجافة القاحلة حتى التقت بفرونسكي ووقعت في حبه وعندها تفجرت كل طاقاتها الكامنة ومشاعرها الحبيسة وفقدت السيطرة عليها واندفعت مع التيار الجارف لعواطفها حتى الهاوية. لم يكن بمستطاع آنا غض النظر عن إعجاب فرونسكي وتعلقها به وهي المحرومة من الحب والمتعطشة له. ولم يكن بوسعها التفكير بعمق حبه وتمحيص أخلاقه وخصائله. ولم يكن بمقدرتها إلقاء سؤال على نفسها فيما إذا كان يستحق التضحية بسمعتها وعائلتها وحياتها، فكأن الحرمان الطويل والوحدة الروحية قد أقاما حاجزاً بينها وبين فهم فرونسكي على حقيقته وكانت كما كتب جروميكا عنها «إن الوضع المفجع لآنا ينطوي على حاجتها الملحة لإنسان مثل فرونسكي بالذات، بمثل أخلاقه بل وحتى بمثل تلك العلاقة نحوها ونحو مشاعرها. فطبيعتها المحرومة في صباها فقدت التوازن ولذلك ظهرت عواطفها المشبوبة التي استيقظت مؤخراً بشكل غير اعتيادي»[٧٢].

إن فرونسكي من أولئك الرجال الهواة الذين يعيشون ليومهم ولا

---

(٧٢) م. س جروميكا، ليو تولستوي، لوحة انتقادية لرواية «آنا كارنينا»، ١٩١٤، ص ٢٤.

يستقرون على شيء، فقد ولع بكيتي واستمالها وأوقعها في شراكه ثم تركها، وكانت آنا من سيدات المجتمع الراقي المرموقات فأراد الفوز بها إرضاء لغروره وتم له ذلك، ثم تطورت صلته بها أبعد مما كان في حساباته ولم يعد بمقدوره إطالة هذه العلاقة ودفعت آنا الثمن بالنهاية.

إن تعلق آنا بفرونسكي كان بداية تحول في نظرها نحو المجتمع الراقي وعلاقتها به. فقد أخذت تفهمه على حقيقته وترى فيه من العيوب والنقائص والنفاق ما لم تفطن إليه سابقا. وقد أثار اطلاعها على كنه وسطها الاجتماعي اشمئزازها وقرفها منه وإلى إعلان تحديها له وثورتها على تقاليده. يظهر تبدل آنا لدى عودتها إلى بيتها فتتصور أن شيئاً جديداً قد طرأ على ما حولها إذ تلفت انتباهها «هيئة زوجها الباردة الوقور» وحتى ابنها يبعث فيها شعوراً «يشبه خيبة الأمل» وعندما التقت بالكونتسة ليديا إيفانوفنا بدا لها «أنها تراها للمرة الأولى بكل عيوبها». إن هذه الملاحظات الجديدة التي تبديها آنا حول الناس القريبين لها ليست سطحية أو عابرة، بل هي انعكاس لتغير عالمها الداخلي ولمتطلباتها الروحية الكامنة التي انبعثت إلى الوجود. فإذا كانت تعتبر زوجها سابقاً «إنساناً جيداً صادقاً وطيباً ورائعاً في وسطه، فقد شرعت تكتشف الآن كل الجوانب السلبية فيه ولا سيما انعدام المشاعر الإنسانية وتفكيره البيروقراطي واحترامه الكبير لرؤسائه والتماس رضاهم والتودد إليهم والتقرب منهم مما أثار حفيظتها وكرهها له وفكرت آنا أن ما في ذهنه لا يتعدى المجد والرغبة في النجاح. أما القيم العالية والاهتمام بالتعليم والدين فكلها وسائل لتحقيق النجاح». فتح حبها لفرونسكي عينيها على حقيقة زوجها

وعلى واقع الناس وذوي النفوذ والسطوة في المجتمع وعلى علاقات التزلف والتملق وعدم التكافؤ القائم بينهم، يضاف إلى ذلك الخيانات الزوجية والعلاقات غير الشريفة التي تربطهم. ومع هذا فالجميع يحترمونهم ويهابونهم ويحبونهم. أما آنا فطبيعتها لا تطيق النفاق ولا تعرف المهادنة ولذا تحدت وسطها ولم تخف صلتها بفرونسكي وقطعت ارتباطها بزوجها. وتقول عن نفسها «إني امرأة سيئة هالكة ولكنني لا أحب الكذب ولا أطيقه». لم يكن حبها لفرونسكي مجرد لهو أو نزوة عابرة كما هو بالنسبة لكثيرات من الكونتيسات والأميرات اللواتي تعرفهن، أو قتلاً للفراغ وتخلصاً من الملل والرتابة التي تهيمن على حياة الكثيرات. ولذلك لم تستطع آنا التصرف مثلهن فقد كان حبها تعبيراً عن تلهفها لحياة عائلية سعيدة حقة وتوقها لعلاقات زوجية أساسها الحب والمودة. وتتحدى آنا تقاليد طبقتها وتدخل في صراع فاشل معها فتجد نفسها وحيدة منبوذة منها مما يعمق مأساتها وآلامها النفسية. ومما يزيد تمزقها الداخلي هو أن علاقتها بفرونسكي أدت إلى تخليها عن ابنها وتركها لأبيه، وكان ابنها سيريوجا عزيزاً على قلبها مثل فرونسكي وكانت تقول «لا يمكن أن تكون لي حياة مع من أحب بدون إبني» وهكذا بدأ النزاع في نفسها بين الأم والمرأة. فقد حاولت سابقاً تكريس حياتها لابنها وحاولت «أن تكون أماً فقط وهذا كل ما تبقى لها. ولكن الأم والزوجة لا يمكن أن ينفصما في المرأة. ولا يمكن التعويض عن التعطش للحب بالأمومة. وقد كانت آنا تخادع نفسها»[٧٣].

---

(٧٣) ف. فيريسايف، حياة حية، حول دوستويفسكي وتولستوي، موسكو ١٩٢٨، ص ١٦٠.

وعندما قضت على التناقض السابق في حياتها ولم تعد أماً فحسب بل امرأة أيضاً واجهها تناقض آخر، فقد حرمت الآن من حق الأمومة وأبعد عنها ابنها سيريوجا. ولم تستطع أن تجمع بين المرأة والأم في حياتها. فقد عاشت مع زوجها كأم وتحيا الآن مع فرونسكي كامرأة وقد أقض هذا الوضع مضجعها وحول حياتها إلى جحيم مما جعلها تزهد حتى بطلب الطلاق من زوجها وتنظيم حياتها على أساس عائلي صحيح مع فرونسكي. وعندما سألتها دولي عن سبب عدم إلحاحها على كارنين بطلب الطلاق بصورة رسمية أجابتها «تتحدثون عن الطلاق، ولكنه ـ كارنين ـ لن يعطيني سيريوجا فهو واقع الآن تحت تأثير الكونتسة ليديا إيفانوفنا. ولنفرض جدلاً أني حاولت الحصول على الطلاق فما معناه؟... معناه الاعتراف أني مذنبة أمام الإنسان الذي أكرهه وأعتبره شهماً، إنني لن أحقر نفسي وأكتب إليه.. ولنفرض أني أضغط على نفسي وأكتب إليه ويعطيني موافقته وماذا عن ابني، إنهم لن يعطوني إياه. وعندما يكبر تحت كنف أبيه الذي هجرته فسيحتقرني. افهميني يا دولي، إني أحبهما.. أحب هذين المخلوقين سيريوجا وألكسي بصورة متساوية. إنني أحب هذين المخلوقين فقط وكل واحد منهما يقصي الآخر. ولا يمكنني الجمع بينهما وهذا ما أحتاج إليه، وإذا لم يكن ما أريد فسيان عندي ما يحدث».

إضافة إلى هذا الفراق المرير عن ابنها الذي تقاسي منه آنا، يزداد في هذا الوقت بالذات برود فرونسكي نحوها ونفاذ صبره منها وتأخذ الخصومات والمشادات الكلامية والمشاحنات طريقها إلى حياتهما وتتعقد الأمور حتى تغيظهما أتفه الأشياء وتثير أعصابهما. وعاشت آنا في

الفترة الأخيرة معه في حالة تهيج وإثارة مستمرة بحيث كانت لا تستطيع النوم دون تناول المورفين، وفي نومها لا تعرف طعم الهدوء أو السكينة. ويتراءى لها في أحلامها مستقبلها القاتم معه، وهكذا تحولت حياتها إلى نوع من الجحيم تتلظى به ليل نهار. وصار مجرد التفكير بمصيرها يكاد يفقدها صوابها. وتشير إلى مصيرها البائس والمرعب في حديثها مع دولي فتقول: «لا يمكنك أن تدركي فظاعة وضعي الذي أحاول نسيانه. تقولين لي تزوجي ألكسي أتحسبين أنني لم أفكر في هذا... لم أفكر؟ لا يمر يوم أو ساعة إلا وأفكر بوضعي وأعنف نفسي عندما أفكر بوضعي لأن التفكير به يكاد يطير صوابي يكاد يفقدني عقلي ولذا أتناول المورفين لكي أنام بعد هذا».

تبدأ آنا تفقد الكثير من الميزات الخلقية العالية والصفات الرائعة التي كانت تتمتع بها بعد تضعضع دعائم حياتها وخيبة أملها. وينحصر هدفها في المحافظة على فرونسكي وعدم التخلي عنه ولذا تلجأ إلى أساليب كانت تأباها من قبل وتترفع عنها كالإغراء والدلال وجمع المعجبين بها. وقد لاحظت دولي ظهور ميل آنا إلى «الدلع الصبياني» الذي لم تشهده عندها سابقاً، وبدا كما لو أنها «تمثل على خشبة المسرح مع ممثلين أمهر منها وأن تمثيلها السيّئ يفسد كل الأمور». حتى مشاعر الأمومة تأخذ بالاضمحلال والتواري عندها. فبعدما لم تكن تصبر على فراق ابنها نجد سلوكها يختلف مع ابنتها «فعلى الرغم من محاولة آنا لأن تحب ابنتها فإنها لم تستطع التظاهر بحبها» وذلك لأن فرونسكي أصبح بالنسبة لها كل الوجود وكل عالمها وكان لا بد أن تنحدر نحو الأسوأ وتطغى عليها الأنانية وحب الذات.

أضفى فرونسكي ظلاً تراجيدياً على حياة آنا وعمق مأساتها أكثر بكثير مما فعل كارنين، فقد هدم أسرتها ووضعها في صراع حاد غير متكافىء مع المجتمع ولم يمنحها بالتالي إلا النزر اليسير مما كانت تتوقعه منه. وكان في جوهره لا يختلف كثيراً عن كارنين، فقد عاشت معه دون حب بعد أن أيقظ مشاعرها وفتحها نحو السعادة والحب وجعلها تلمس كآبة حياتها العائلية ورتابتها. وشدد فرونسكي عزلتها ووحدتها فقد قاطعها الجميع واحتقروها ونبذوها.

على الرغم من الاختلاف الواضح بين عالمي آنا وليفين وتباين الأهداف والمشاكل والهموم والمآرب فهناك ما يوحد بينهما ويجمع بين الإطارين اللذين تدور فيهما حياة كل منهما. فالشك بصحة القواعد والأحكام الاجتماعية المتعارف عليها وروح التحدي لها وعدم الاعتراف بها من جملة ما يؤلف بينهما. فآنا تكافح من أجل السعادة العائلية التي تفتقدها ومن أجل حياة هانئة بهيجة خالية من العلاقة المتكلفة التي تربطها بزوجها. أما ليفين فيرى أن بحثه عن السعادة العائلية قد تكلل بالنجاح بعد ما تزوج من فتاة أحلامه التي لاقى في سبيلها كثيراً من المتاعب والصعاب والآلام وقد بلغ هدفه في هذا المضمار ولكن الذي بقي مستعصياً عليه علاقة الفلاحين بالملاكين وحل مشكلتهم وقد كرس جهوده وتفكيره لها. إن آنا وليفين بعيدان بمطامحهما عن الوسط الاجتماعي الذي يحيطهما وعن اهتماماته الضيقة. وكلاهما يكرهان النفاق الذي يسوده والكذب الذي يتخلله ولذا يشعران أنهما غريبان عنه ضائقان به. ويشير ف. يرميلوف إلى هذه الناحية قائلاً: «يصور تولستوي في رواية آنا كارنينا موضوعاً رئيسياً من موضوعات إنتاجه الفني وهو غربة الإنسان عن المجتمع

وتعطشه القوي للسيطرة على العالم»[(٧٤)].

تظلل عالمي آنا وليفين غيوم سود ويصطبغان بلون مفجع حزين، وإن كان الطابع التراجيدي لعالم آنا أكثر ظلاماً وأشد غبشاً لانعدام الأمل بانحساره وبزوغ فجر جديد في حياتها، فالأبواب مغلقة في وجهها وليس لها أي منفذ. ويشير باريس بورسوف إلى هذا قائلاً «تخيم المأساة ـ رغم اختلاف نوعها ـ على حياتي آنا وليفين فآنا تدافع عن كرامتها الإنسانية دون أن تفكر بوضعها في المجتمع. ولذا تنقض عليها تلك الماكنة القاسية الفظة بكل قوتها المؤلفة من أفراد وسطها والذين يخضعون أنفسهم خضوعاً أعمى لها. أما ليفين فلا يعاني شيئاً من هذا القبيل. وفجيعته تكمن في إدراكه ظلم وضعه الاجتماعي، ولا يدري ما يعمل لكي يصبح عادلاً. فمصدر مأساة آنا هو اصطدامها بالمجتمع أما عند ليفين فهي نتيجة التناقضات الفكرية المعقدة التي يقع فيها»[(٧٥)].

إن ليفين هو البطل الرئيسي في الرواية الذي يتبرم بالوضع الموجود ويعارضه ولذلك لا يمكن اعتبار فرونسكي بطلاً رئيسياً على الرغم من ارتباط مجرى حياته بآنا، فهو من لحم الوسط الأرستقراطي ودمه الذي تثور عليه آنا وتهتك ستار الخداع والكذب المحاط بهما. وهذا الوسط لا يملك قيماً ومثلاً عالية بنظرها كما هو الحال بالنسبة لليفين الذي لا يعيش همومه اليومية فقط وإنما هموم روسيا قاطبة.

---

(٧٤) ف. يرميلوف، رواية ليو تولستوي، آنا كارنينا ١٩٦٣، ص ١٣.

(٧٥) ب. بورسوف، رواية آنا كارنينا في كتاب مجموعة مقالات تحت إشراف بلاجوي موسكو، ١٩٥٥، ص ٢٢٥.

إن شخصية ليفين تغني الرواية بمحتوى اجتماعي عميق وتضمنها مشكلة أساسية مهمة بالنسبة لتولستوي وهي وضع الفلاحين، حيث يفصح عن آرائه بهذا الصدد عبر شخصية ليفين. وقد كتب جدانوف عن أهمية ظهور ليفين في الرواية قائلاً «دخل ليفين الرواية في الفترة التي نضجت فيها الفكرة الرئيسية وعندما غدت واضحة أمام الكاتب الشخصية الضرورية لكشف إحدى القضايا الجوهرية في المفهوم الفكري العام للرواية»[٧٦].

إن القضايا الاجتماعية والمسائل الخلقية وإصلاح المجتمع وإقامة علاقات صحيحة مع الشعب تشغل ذهن ليفين، ومثله في ذلك مثل بقية أبطال تولستوي. ويمتاز تفكيره في مستهل الرواية بنوع من السذاجة والبساطة. فهو يعتقد أنه من السهل تحسين حالة الشعب وإزالة الاضطهاد الواقع عليه وتغيير الوضع السائد «فقد كان ليفين يشعر دائماً بالظلم اللاحق بالشعب عند مقارنة بؤسهم برغد عيشه. وعلى الرغم من أنه كان يعمل كثيراً سابقاً ويعيش حياة متواضعة فقد قرر الآن لكي يكون على حق أن يزيد من عمله ويسمح لنفسه بأقل ما يمكن من الترف. لقد بدا تحقيق هذا بسيطاً للغاية وكان غارقاً طوال الطريق بأحلام جميلة».

وتذكرنا حلول ليفين الساذجة بالتحسينات التي طلب بيير في «الحرب والسلام» أن يدخلها في الريف ظناً منه بإصلاح حالة فلاحيه بهذه الطريقة ولذلك يعود فرحاً مسروراً دون أن يعلم أن

---

(٧٦) ف. جدانوف، تاريخ الخلق الإبداعي لرواية آنا كارنينا، ١٩٥٧، ص ١١٦.

وكلاءه لم يطبقوا شيئاً مما أمر به.

يشير تولستوي دائماً إلى عدم النضج الذي يتسم به البطل وصعوبة إدراكه كنه الأمور الذي يتأتى له على مر الزمن وبعد ممارسة طويلة واصطدام بالحقائق تجبره على إعادة النظر في آرائه وتعديلها فهو يتصلب ويزداد خبرة نتيجة التجارب اليومية والمحن التي يتعرض لها. . ولذا نرى ليفين لا يدرك في البداية الواقع الموجود، إنه لا زال يؤمن بإمكانية عمل تسوية بين مصالح الفلاحين والملاكين وذلك بأن يتخلى عن جزء من رغده ويقلل من عوز الفلاحين، ولا يرى الانقلاب الكبير الذي طرأ على المجتمع والذي لمسه بقوة كبيرة فيما بعد. ونلاحظ السذاجة نفسها في تفكير آنا بعد التقائها بفرونسكي في محطة القطار، فهي لا تدرك التغير العميق الذي سيتركه في حياتها هذا الحادث وإنه سيكون بداية فترة جديدة يخيم عليها القلق والصراع لأنها لا تزال تؤمن بثبات أركان عائلتها. فقد كانت «تشعر بالهدوء والراحة وترى الآن بوضوح أن كل ما بدا لها خطيراً في محطة سكك الحديد ليس إلا مجرد حدث من الأحداث العادية التافهة في الحياة الأرستقراطية وعليها أن لا تشعر بالخجل من نفسها أو من أي إنسان آخر».

أول ما نتعرف على ليفين في موسكو نراه متيماً بهوى كيتي ناشداً طلب يدها بحيث يبدو لنا أنها كانت كل شيء بالنسبة له، وقد جذبه جمالها وشبابها وصفاء روحها وطيبتها وصدقها والانسجام الذي يسود عالمها الروحي والذي يتوق إليه ويفتقده. وقد كانت كيتي في كثير من الطبائع نقيضاً لليفين. ولذا وجد فيها متمماً له ونموذجاً لكثير من الصفات التي يصبو إليها. «وقد أصبح هذا الحب بالنسبة لليفين

ذلك المحرك الخارجي الذي عمل في عملية صراع القوى المتنافرة في نفسه وساعده في ختام الرواية على استعادة بعض التوازن بينها»[٧٧].

وقد سيطر حب كيتي على كيانه وشل قواه عن العمل، فلم يكن يستطيع الاستقرار على شيء ما لم يبن دعائم عشه البيتي ويقترن بكيتي.

وأقدم ليفين على خطبة كيتي في وقت غير ملائم. فقد خلبتها وسامة فرونسكي وشهرته ومظهره الجذاب وقد أبدى لها بدوره من ضروب الحب والإعجاب ألواناً بحيث ظنت أنها فتاة أحلامه. ولذلك لم تتردد في رفض ليفين، فقد كانت تتوقع طلب فرونسكي يدها قريباً. ولكن وصول آنا إلى موسكو غيَّر مجرى الأمور، فقد افتتن بها فرونسكي حالاً وتوارى حبه فجأة نحو كيتي، مما سبب لها صدمة كبيرة أدت إلى مرضها. ورغم ازورارها عن ليفين فقد ظل الأخير يتشوق لسماع أخبارها. وعندما ذهب مع أبلونسكي زوج أخت كيتي إلى الصيد لم يستطع السيطرة على نفسه فقد كان متلهفاً لمعرفة مصيرها وتساءل هل تزوجت أم لا وقد أفرحه نبأ عدم زواجها وحتى مرضها «إذ طاب له بقاء بعض الأمل وطاب له أكثر أن التي كانت مصدر ألمه قد تألمت أيضاً». وبعد أن عاد ليفين إلى القرية كسير القلب، حاول الانغمار بأعمال الريف لنسيان آلامه ولإيجاد هدف وشاغل يلهيانه عن متاعبه النفسية وهمومه. فعاود التفكير بفلاحيه وكيفية مساعدتهم على تخفيف عبء عملهم والنهوض

---

(٧٧) م. س جرومیکا، لیو تولستوي، لوحة انتقادية لرواية «آنا كارنينا»، ١٩١٤، ص ١٢٧.

بهم من مهاوي الفقر والإدقاع. ولكنه عندما أخذ يعمل معهم في الحقل بدأ يغبطهم على تحملهم بهدوء العمل الشاق الذي يقومون به. فقد عاد الفلاحون في أحد الأيام بعد عمل مضن من الصباح إلى المساء وهم يغنون ويهتفون وتتعالى صيحاتهم الفرحة. وقد ملأت الفضاء ضحكاتهم وأغانيهم المرحة ورقصاتهم لدرجة «أثار غبطة ليفين على هذا المرح الصافي وتمنى أن يشاركهم في التعبير عن بهجة الحياة وقال لنفسه: وهب الله النهار ووهب القوة. والنهار والقوة مكرسان للعمل وفيه المكافأة».

ويتوصل ليفين إلى أن العمل يعد الإنسان لحياة نقية صحيحة خالية من الانقسام الداخلي إذ إنه ينظم حياته ويجعلها مثمرة وذات معنى ويشفيه من الأوجاع النفسية. ويستغرق ليفين في تأملاته وهو يشاهد مرح وسرور الفلاحين ويفكر بضرورة إصلاح ذاته والتخلص من الازدواج والاضطراب اللذين يعانيهما والامتزاج بأجواء الفلاحين. «لقد وضحت لليفين للمرة الأولى فكرة أن عليه فقط يتوقف تغيير حياة البطالة الثقيلة المصطنعة التي كان يحياها إلى حياة العمل النقية الرائعة». وعندها شرع يفكر بالسبل التي تقوده إلى غرضه ووردت بذهنه جملة من الآراء منها الزواج بفلاحة، والحصول على عمل، وترك قريته وشراء أرض للاشتغال بها. وبعد الانتهاء من هذه الخواطر سأل نفسه ثانية كيف يمكن تحقيق ذلك، وفجأة مرت عربة أمامه تحمل كيتي فتلاشت أفكاره وتناثرت وذهبت أدراج الرياح كأنها لم تكن. وأحس أن عالم الفلاحين غريب عليه بعيد عنه واستبد به شعور الوحدة وهاجت أشجانه ولواعجه وأقضّ مضجعه حبه لكيتي وعلم أن الابتعاد عنها يشل قواه وأنه بحاجة ماسة إليها. ونظر إلى «السماء

التي زادت زرقة وأشرقت برقة ولكنها لم تجب على نظرته المتسائلة».

وقال في نفسه «لا.. مهما كانت جيدة وبسيطة ومليئة بالعمل هذه الحياة فإنني لا أستطيع العودة إليها. إنني أحب كيتي» إن كبت عواطفه نحو كيتي والهروب من حبها والتظاهر بنسيانها ومحاولة الانهماك بالعمل بدت كلها عبثاً ومغالطة، فقد تغلغل حبها في أعماق نفسه وملك عليه جوارحه وقد فشل في القضاء عليه وإخماد نيرانه بعد رفضها له وها هو ينبعث بكل قوته وتأججه لدى مرور عربتها أمامه. وينكشف له عمق شعوره وعنفه وعدم إمكانية تكريس نفسه للقضايا العامة فقط.

في هذا الوقت بدأ قلب كيتي يتهيأ لقبول طلب ليفين في حالة الزواج منها وفي حالة تكرار ذلك. لقد كانت من البداية تميل له قليلاً وعندما رفضت يده بكت وأغمها إيلامه وبحثت عن الأعذار والمبررات لتصرفها حتى شعرت وكأنها قد أذنبت بحقه. وبعد ترك فرونسكي لها أحست بطعنة في كبريائها وبألم مرير أدى إلى مرضها وسفرها إلى الخارج للعلاج. وبعدما تجلت أمامها طبائع ليفين الطيبة وحبه وإخلاصه لها وجدّيته، أخذت تنتظره ثانية.

لقد ضاع حماس ليفين نحو العمل في الأرض لدرجة أن التفكير بمزارعه «أصبح يثير اشمئزازه وفقد كل اهتمام به... ولم يعد يجد فيه اللذة السابقة ولم يستطع إلا أن يرى صلته غير اللطيفة بعماله والتي كانت أساس عمله «ويظل ليفين يتذبذب بين العمل والإعراض عنه، فقد كان يجد صعوبة في السيطرة على زمام أموره وتطبيق أفكاره لأن حياته الخاصة فارغة وتعسة وإذا لم يتحقق ما تتوق له نفسه في هذا الصدد وهو الارتباط بكيتي فلن يستطيع

التفرغ لعمله إذ بدا له كل شيء باهتاً «ووجد أن زورقه يسير دون أن يحدد مجرى سيره أو يبحث عنه، ربما كان يضلل نفسه عن قصد، أما الآن فلن يستطيع الاستمرار في مخادعتها».

يزور ليفين موسكو ثانية وتدعوه دولي إلى بيتها وهناك يلتقي بأختها كيتي ويفاتحها ثانية بحبه ويطلب يدها فتوافق فيحقق ليفين حلمه بالزواج وفي بناء حياة سعيدة هانئة. ولكن مما يدهش أن حياته الزوجية لم تكن صافية في الفترة الأولى، إذ كان يتخللها الشجار أحياناً «لم يكن ليفين يتصور أن تكون بينه وبين زوجته علاقات أخرى غير الحنان والاحترام والحب وفجأة. . . ومنذ الأيام الأولى تشاجرا لدرجة قالت له باكية إنه لا يحبها ويحب نفسه فقط». ولكن النزاعات بينهما لم تستمر طويلاً فقد اعتادا على بعضهما وأصبحا يفهمان بعضهما أحسن من الفترة الأولى مع مر الزمن.

وبعد انتقاله مع زوجته إلى القرية انكب على القراءة والدراسة والبحث وعاد إلى نشاطه في القرية، إذ أتاح له الصفاء الفكري والهدوء النفسي اللذان يتمتع بهما الآن، التفرغ إلى العمل المثمر. ولذا كان زواجه نقطة تحول في حياته إذ أصبح الاهتمام بالشؤون الاجتماعية يحظى بالقسط الأوفر منها. «فقد تابع ليفين أعماله ولكنه غدا يشعر أن مركز ثقل اهتمامه انتقل إلى شيء آخر وبنتيجة ذلك أصبح ينظر بمنظار آخر للعمل. فقد كان العمل بالنسبة له سابقاً مفراً من الحياة ودونه كانت حياته قاتمة للغاية، أما الآن فقد أصبح العمل ضرورياً بالنسبة له كي لا تكون حياته مضيئة بدون تنوع».

وتتوالى الأحداث في حياة ليفين فيتوفى أخوه ثم يرزق طفلاً. إن رؤيته لاحتضار أخيه ولعملية ميلاد ابنه جعلته يفكر بالموت والميلاد.

فعلى الرغم من التباين بينهما فإن شيئاً خفياً ينطويان عليه. ويخضعان لقوانين الطبيعة العامة التي تتعاقب فيها الحياة والموت فأسرار الوجود واحدة يتساوى في ذلك الناس الطبيعة «فهم ليفين وشعر أن ما حدث يشبه ما وقع قبل عام لأخيه على فراش الموت في أوتيل محافظة المدينة. غير أن ذلك الحدث كان محزناً وهذا مفرحٌ. ولكن ذلك الحزن وهذا الفرح متماثلان خارج ظروف الحياة الاعتيادية. ويبدو أن في الحياة العادية كوة يطل منها شيء سام وكلاهما عصيبان ومؤلمان ومبهمان وتسمو الروح عند حدوثهما إلى علو لم تبلغه من قبل ولم يصل إليه العقل بعد».

يتأمل ليفين في كنه الوجود وفي الأحداث التي تبدو لنا عادية مألوفة كالموت والميلاد ولكنها تضم في طياتها ألغازاً وأسراراً يحار المرء في فهمها وتفسيرها. إنها محاطة بإطار من العظمة والهيبة والجلال دونه إدراك الإنسان.

ويستمر ليفين في تأمله وتفكيره حول مختلف القضايا التي تشغل باله ولا يجد حلاً لها وتتملكه الحيرة، إذ يرى أنه في متاهة ما لها آخر ويستبد به القلق واليأس لدرجة يفكر بالانتحار، فالدرب مظلم حافل بالعثرات، وبحثه المضني عن ركائز فكرية وعن مقومات جديدة لحياته غير مجد. ولكن ليفين لا يكف عن الدراسة والتقصي والعمل بعناد من أجل بلوغ وطره. ويصغي يوماً لكلمات الخادم فيودور عن العجوز فوكانيتش بأنه «عجوز صادق يعيش من أجل الروح ويؤمن بالله، فيكون لهذه الكلمات صدى عميق عند ليفين ووقع كبير في نفسه ويجد فيها خلاصاً من المأزق الفكري الواقع فيه ومتنفساً لقلقه وتساؤلاته الفاجعة، فهي تنبثق من مثله الأخلاقية

ولهذا تهزه هذه العبارة إذ تلوح من خلالها بارقة أمل ويجد فيها بصيصاً من النور يهديه إلى السبيل السوي. ويقول ليفين «أيمكن أن يكون هذا مجرد حالة عابرة ثم تزول ولا تبقي أثراً؟ ولكنه شعر بحبور في تلك اللحظة وبولادة شيء جديد ومهم في داخله».

يظهر فرونسكي في الرواية أحسن ممثل للشباب الأرستقراطي في بطرسبورغ، فهو ثري للغاية ووسيم وجذاب من أسرة عريقة معروفة وله مركز مرموق في الجيش وينتظر الكثير من التقدم والشهرة والألقاب في المستقبل. وهو إنسان طموح واثق من نفسه يملك إمكانية الظفر بكل ما يريد. فالأبواب مفتوحة على مصاريعها أمامه والدرب معبدة ولا يحتاج إلى الجهد أو العناء لبلوغ أوطاره. وبالإضافة إلى ذلك له جاذبية خاصة بالنسبة للنساء ويستطيع الاستحواذ على قلوب أكثر الفتيات فتنة وجمالاً وحسناً لأن مظهره الخارجي ووسامته وجاهه العريض تخلبهن وتوقعهن تحت سحره. في الجانب الآخر توجد بعض الشخصيات التي لا يأخذها البريق الخارجي الذي يتصف به فرونسكي بل تتغلغل إلى جوهره وتكشف معدنه الأصلي. فالأمير شرباتسكي والد كيتي لا يعجب بفرونسكي ولا يريد أن يكون زوجاً لابنته ويعتبره «بطرسبورغياً متحذلقاً من أولئك الذين يصنعونهم بالمكائن ولكنهم متشابهون وسيئون».

ففرونسكي لا يختلف قيد شعرة في سلوكه ومطامحه وأمانيه عن شباب بطرسبورغ الأرستقراطيين، فعقليته محدودة ضيقة تنحصر في قواعد معينة يلتزمها في حياته ولا يحيد عنها، وهو يعيش بنزواته اليومية ورغباته الموقتة ويفتقر إلى مثل فكرية وأخلاقية سامية كما هو الحال بالنسبة لليفين.

تمكننا هذه المعلومات الأولية التي أوردها الكاتب في صدر الرواية عن فرونسكي أن نفهم طبيعة علاقته بآنا والمجرى الذي سنأخذه. فالكاتب يصوره في ضوئين متناقضين براق وباهت. الأول يتناول ظاهره والثاني جوهره وكنهه. ففرونسكي لا يمكن أن يشارك آنا النظرة الجدية في علاقاتهما ولا يريد الارتباط بها وإقامة صروح عائلية معها. فإذا كان تطلع آنا إلى حب فرونسكي قائماً على الحرمان العاطفي والكبت الطويل فإن فرونسكي يستقي اندفاعه نحوها من ينبوع آخر مختلف كثيراً، إنه يصدر عن الخيلاء والغرور وإرضاء الذات. فهو يرى في ولهه بها قصة غرامية مثيرة ترفعه في عيون الآخرين من أبناء وسطه وتضيف صفحة جديدة ساطعة إلى سفر مغامراته. ولذلك لا يفقد التوازن في حياته الخاصة بعد إقامته صلة معها كما يحدث بالنسبة لها. إنه يحافظ على التوازن والقواعد السابقة. فالتطلع إلى مركز أعلى في الجيش يبقى الشيء الرئيسي عنده «وعلى الرغم من طغيان الحب على عالمه الداخلي فإن حياته الخارجية تبقى تسير كالسابق في مجراها المألوف أي في دائرة الاهتمامات والعلاقات الأرستقراطية والعسكرية. وقضايا الجيش تحتل مكاناً هاماً في حياة فرونسكي لأنه كان يحب فوجه والأكثر من هذا أن فوجه كان شغوفاً به».

غير أن الاحتفاظ بالقديم والجديد في حياته لا يدوم ردحاً طويلاً ولا يخضع لإرادته أو سيطرته إذ لا يستطيع الاستمرار في الجمع بين عنصرين متنافرين يصارع أحدهما الآخر في حياته. وتبدأ التناقضات تطل بكل تعقيداتها وتشابكاتها وتنطرح أمامه مسألة الاختيار بين حب آنا والخدمة والجيش. ولا يكون التفريط بأحدهما أو التضحية به أمراً

يسيراً عليه. فقد فلت زمام الأمور من يده بالنسبة لآنا، حيث أسرت قلبه وتعلق بها أكثر مما توقع ومما أراد. وقد تجاوزت علاقته بها الحدود التي رسمها لها وتخطت أبعاد الإطار الذي أراد حصرها به، حصل ذلك في الوقت الذي واجهته قضية الاختيار بين آنا والجيش عندما أصبح أمام مفترق الطريق وعليه تحديد موقفه. إن ترك الجيش هو من الأمور التي لا يمكن الإقدام عليها لأنه أوقف عليه آماله ومستقبله وهو يمثل كل طموحه وأمانيه في الحياة. «إن مسألة البقاء في الجيش أو تركه قادته إلى قضية خفية رئيسية أخرى معروفة له وحده تمس أمانيه الخفية في الحياة فحب المجد هو الحلم القديم لطفولته وصباه، هذا الحلم الذي لا يريد الاعتراف به ولكنه كان من القوة بحيث أخذ يصارع حبه لآنا». واشتد الصراع في نفسه واضطرم بين حب المرأة وحب المجد ولم يدر بأيهما يضحي. واعتراه التردد وتملكته الحيرة واستحوذ عليه القلق وفقد الاستقرار وتناهبته أفكار متضاربة متباينة ولم يهتد إلى حل معقول وملائم، كما بقيت أمامه الطريق مسدودة لأن التوفيق بين حبه لآنا ووظيفته في الجيش كان مستحيلاً. وأخيراً بعد صراع عنيف وتفكير مضن انتصر شعوره نحو آنا وكانت له الغلبة في الجولة الأولى وتوارى حلمه حول الخدمة في الجيش، ولكنه لم يتلاش نهائياً بل إن هذا الانتصار الموقت سيكون مبعث ندم ومرارة وسيظل يشعر بفراغ كبير بدونه. يضاف إلى ذلك أن انسحابه من الجيش قد زعزع ركناً وطيداً من أركان حياته وحرفها عن المجرى المعتاد له وبذلك اختل التوازن الذي كان سائداً في حياته سابقاً بعد ما رعاه وتمسك به ولم يحد عنه. وحلت فترة من البلبلة والحيرة لم يعهدها من قبل. ويبلغ الارتباك أوجه

وتجتاحه أزمة نفسية عنيفة عندما تطلب آنا منه وهي طريحة الفراش ومصابة بحمى قوية بعد الولادة أن يتصالح مع زوجها «فعندها يشعر أنه قد قذف به خارج الطريق الذي سار فيه بفخر وسهولة حتى الآن. وتبين له فجأة زيف ما عهده ثابتاً من عادات وقواعد حياته. فإذا بها تنادي فجأة زوجها المخدوع الوضيع والحائل بصورة عرضية وكوميدية بينه وبين سعادته ويسمو في نظرها ويبدو من عليائه إنساناً طيباً وبسيطاً وعظيماً لا حاقداً مزيفاً ومضحكاً».

يهز موقف آنا كيان فرونسكي ويشعر بضياع المقاييس وانهيارها وتعم الفوضى أفكاره وتعتريه حالة من العذاب والصراع أمام احتمال موت آنا وفقده لها. وتوجهه الإهانة التي تعرض لها عندما وضعته آنا في مستوى واحد مع كارنين ويفكر بالانتحار بعد أن أصبحت الحياة بدون معنى وبدون هدف. ويتذكر أمانيه الماضية ويعتبرها كلها سخفاً وتفاهة (حب المجد؟ سير بوخوفسكي؟ المجتمع الأرستقراطي؟ البلاط؟ لم يستطع التوقف عند أي منها فقد تلاشى كل ما كان له دلالة سابقاً. . . وكرر قائلاً: «هكذا يفقد الإنسان عقله ويطلق النار على نفسه كي يتخلص من العار») ويحاول فرونسكي أن ينتحر فيطلق رصاص المسدس على نفسه ولكنه يصاب إصابة خفيفة.

تشفى آنا من مرضها وتقرر قطع علاقتها بفرونسكي ولكنها تغلب على أمرها وتعجز عن تنفيذ قرارها، وتعود إلى فرونسكي ثانية. ويقرران السفر إلى إيطاليا. ثم يقضيان فيها وقتاً طيباً ويتمتعان بجمال الطبيعة، ولكن الملل والضجر يتسللان إلى نفس فرونسكي ويصيبه نوع من خيبة الأمل «لم يكن فرونسكي سعيداً تماماً على الرغم من تحقيق ما تمناه فترة طويلة، فقلما شعر أن تحقيق أمانيه وهبه ذرة من

طود السعادة التي كان ينتظرها. . لقد ارتدى في البداية بعد اقترانه بآنا ملابسه المدنية وشعر بروعة الحرية التي لم يعرفها سابقاً وقد ارتاح بحريته وبحبه لمدة قصيرة. وسرعان ما تسربت الكآبة إليه».

تزداد كآبة فرونسكي ويضيق ذرعاً بحياته الجديدة وبالمقاطعة التي فرضها المجتمع عليه. وتكربه حالة التشنج والتوتر التي تحياها آنا. ويشعر بفراغ كبير يحيطه بعد أن تخلى عن نشاطه الاجتماعي. تشتد المشاحنات بينه وبين آنا حتى يحس بأنه تعس ونكد. وتبلغ تعاسته أوجها بعد انتحار آنا، إذ يحطمه نبأ موتها بذلك الشكل البشع الشنيع وتهزه هذه الفجيعة فيقرر السفر للاشتراك في حرب البلقان تخلصاً من المأساة التي ألمت به.

يشغل كارنين منصباً كبيراً في الدولة ويسيطر عمله على كل اهتمامه ويطغى نشاطه الحكومي على شخصيته بحيث يكاد يبتلعها ويطبع تصرفاته بطابع عملي محض يجد له انعكاساً حتى في حياته العائلية، فقد اعتاد على نوع من التفكير المنبثق من المواد القانونية والأنظمة الرسمية بحيث صار يصدر في معاملاته وارتباطاته بالناس وبزوجته وابنه في إطار هذا القالب من الأحكام والقواعد. فقد نضبت منابع أحاسيسه وعواطفه الإنسانية وحل محلها أسلوب منطقي هادئ في السلوك والرؤية ومعالجة الأمور، لا تتدخل فيه أهواؤه أو مشاعره. ولم يكن غريباً أن يستمد حله للمشكلة التي أخذت تواجهه مع زوجته آنا من هذا اللون نفسه من التفكير الذي يراعي الأحكام الاجتماعية والقيم العامة دون الالتفات إلى أصل المشكلة وأسبابها والتي تكمن في أسس علاقته الزوجية التي تحتاج إلى جو عائلي يستقي أصوله من روابط المحبة والحنان والوفاق. فعندما يلاحظ

كارنين الإعجاب المتبادل بين آنا وفرونسكي يغض النظر في البداية ولكن إمكانية تجريح الناس لآنا تقض مضجعه فيقرر الحديث معها في الموضوع وإسداء النصح لها وتذكيرها بعواقب سلوكها ويطلب منها الإقلاع عنه (فكر بما عليه أن يقول وأكربه استخدام وقته وقواه العقلية للشؤون البيتية. وعلى الرغم من هذا، فقد تكونت في ذهنه بوضوح ودقة كما لو كان يحضر تقريراً عن شكل ونقاط الحديث الآتي: «يجب أن أقول وأبدي الملاحظات التالية: - أولاً: علي أن اوضح أهمية رأي المجتمع وقواعد الآداب. ثانياً: تبيان المعنى الديني للزواج، ثالثاً: سأشير إذا اقتضى الأمر إلى احتمال التعاسة التي سيتعرض لها ابنها، رابعاً: سأبين لها المصيبة التي ستحل بها). لم ينتبه كارنين إلى أي وجه من وجوه رابطته مع آنا ما عدا الأحكام الدينية والمقاييس الاجتماعية. والشكل الذي ينوي التحدث به معها لا يختلف عن قالب التقارير والخطابات التي يلقيها في اجتماعات اللجان، ومحتواه لا يختلف عن ذلك فهو يؤكد على الواجب والفروض العائلية والنقاط التي يجب مراعاتها والتمسك بها. وتقف طريقته هذه في معالجة القضايا التي تعترضه حائلاً بينه وبين فهم واقع المشكلة وإدراك كنهها والإلمام بها من مختلف أبعادها وإعطاء الحلول الصحيحة التي تساعد على حلها وتلافي التعقيدات والمضاعفات التي تعتريها. يضاف إلى ذلك أن فلسفة كارنين بالحياة تصيبه بنوع من قصر النظر وعدم القدرة على توقع الأحداث ولا سيما في المحيط العائلي. فالتضاد الموجود بينه وبين آنا واختلاف الأهداف والأماني بينهما يجعله بعيداً عن عالمها وإدراك متطلباتها، فهو يكتفي بتأمين عيشة مرفهة لها وتلبية حاجاتها المادية ومرافقتها في

الحفلات وتوديعها واستقبالها إذا سافرت والحضور إلى البيت في المواعيد المعينة وغيرها من المظاهر الخارجية. أما الالتفات إلى العزلة الروحية التي تعانيها آنا وإلى حرمانها من العواطف الحقيقية فهي بعيدة عنه، فعالمه محصور في الدولة وكل شيء خارج حدوده يصعب إدراكه «فقد عاش الكسي الكسندروفيتش وعمل طول حياته في محيط الوظائف الحكومية المتعلق بالوجه الخارجي للحياة. ويتراجع كل مرة حين يصطدم بالحياة نفسها ويعتريه الآن شعور إنسان كان يمشي بهدوء على جسر قائم على هاوية وفجأة يرى الجسر مسحوباً ولا يبقى تحت قدميه سوى الهاوية. إن الهاوية هي الحياة نفسها أما الجسر فهو الحياة المصطنعة التي عاشها ألكسي الكسندروفيتش. وعندها خطر في ذهنه للمرة الأولى احتمال أن تحب زوجته شخصاً آخر وقد ارتعب أمام هذا الخاطر».

إن ستاراً سميكاً قد أسدل بين كارنين والحياة الواقعية وحجب عنه جوهرها ولم يعد بوسعه مواجهة معضلاتها وتعقيداتها والتغلب على مصاعبها والصمود أمام عقباتها وتخطيها. وأصبح هو نفسه بالإضافة إلى زوجته وابنه ضحية نظرته للحياة.

وبالرغم من أن كارنين يظهر كممثل للطبقة الحاكمة كالأمير فاسيلي كوراجين في «الحرب والسلام» فإنه بخلاف الأخير تعس ونكد وشقي. فإذا كان الأمير فاسيلي كوراجين وابنه أناطولي وابنته هيلين سعداء في نمط معيشتهم المصطنعة فإن كارنين لم يعرف طعم الهناء في حياته المتقشفة المكرسة لخدمة الدولة، وكان تفكك عائلته وانهيارها مبعث مرارة وكرب وأحزان لا حد لها. فإن خدماته الحكومية لم تحمل له السعادة وقد تحطمت آماله وأمانيه في الحياة.

وهكذا نرى أن تصوير ممثلي الفئة الحاكمة في «آنا كارنينا» أعقد وأكثر تشابكاً مما هو عليه في «الحرب والسلام». فإن عائلة كوراجين تثير المقت والكراهية في نفس القارئ وتحمله على الازورار عنها واحتقار تصرفاتها بينما يبعث مصير كارنين الرأفة والعطف والأسف في نفسه. إنه يدفع غالباً ثمن ضيق أفقه، إذ يصبح حطام إنسان في النهاية ويهوي الصرح الذي بناه ويجد نفسه موضع ازدراء وتهكم حتى من أبناء طبقته، ولذا يحاول جاهداً إخفاء آلامه أمامهم وتحمل محنته بصمت وعدم إظهار تأثره.

إن تمسك كارنين بقواعد معينة وعدم تدخل أهوائه أو رغباته في سلوكه يختل أحياناً ولا يستطيع السيطرة على مشاعره وكبتها دائماً، بل إنها تظهر دون إرادته، فعند استدعاء آنا له أثناء مرضها يجري في نفسه صراع بين الأحكام التي يرعاها في سلوكه وعواطفه الإنسانية الحية، لأنه يعطف على آنا ويتوجع لآلامها ويحاول التخفيف من وطأتها وكان على استعداد لأن يصفح عنها ويغض النظر عن خطيئتها «اشتد اضطراب الكسي الكسندروفيتش العاطفي ووصل إلى درجة بحيث توقف عن الصراع معه وأحس فجأة أن ما اعتبره اضطراباً عاطفياً ليس إلا حالة بهيجة وهبته فجأة سعادة لم يعرفها من قبل». يستمر في هذه الحالة لبرهة قصيرة ثم يعاوده الصراع بين ما يعتمل في نفسه من مشاعر وما يؤمن به من أحكام وتنتصر الثانية لأنها تمثل السمة العامة لسلوكه وتفكيره. فالقيم الاجتماعية التي يلتزمها قوية الجذور في نفسه وطيدة الأركان ولا يمكن أن تتزعزع أو تتهاوى أمام هزة عاطفية. ولذا يبدو له فيما بعد «أنه ارتكب بعض الأخطاء في هذه الحياة الفانية التي لا تزال تعذبه كما لو انعدم خلاص الآخرة

الذي يؤمن به. ولكن لم يدم هذا الضلال طويلاً فسرعان ما عاد إلى نفس ألكسي الكسندروفيتش ذلك الهدوء والسمو اللذان بفضلهما قيض له أن ينسى ما لا يرغب في تذكره». داخل كارنين فيما بعد شعور بالندم على سلوكه، إزاء آنا، وعلى إطلاقه العنان لعواطفه ولا سيما عندما وجد أن عفوه عن آنا لم يغير شيئاً من علاقتها تجاهه.

نلاحظ أحياناً جنوح بعض النقاد إلى المغالاة في تصوير الأوجه السلبية في شخصية كارنين والتزام وجهة نظر زوجته التي تعتبره مجرد آلة خالية من أي نزعة إنسانية وينبوعاً للكذب والنفاق والوضاعة. فيقول عنه الناقد برميلوف «إذا كانت آنا نموذجاً لاتحاد الناس فإن الكسي الكسندروفيتش مثالاً لتفريقهم، وإذا كانت آنا الحب نفسه فإن ألكسي الكسندروفيتش هو انعدام الحب، وإذا كانت آنا الحياة بذاتها فإن ألكسي الكسندروفيتش هو الموت بعينه»(٧٨). لا غرابة أن تتجسد أمام آنا الصفات المذمومة عند كارنين. إنها ترى فيه مصدر شقائها وبليتها، ولذلك نرى أحكامها ذاتية منطلقة من وضعها المفجع. أما الناقد فبوسعه أن يلتزم جانب الموضوعية في نظرته إلى أبطال القصة وأن يرى الجوانب الإيجابية والسلبية عند كل شخصية على الرغم من طغيان صفة معينة على أخرى. إن تجريد كارنين من الخصال الإنسانية يتنافى مع مبدأ تولستوي في رسم الشخصية من زوايا مختلفة وتبيانه لتعايش صفات متنافرة جنباً إلى جنب في كل فرد كالقوة والضعف والكبرياء والوضاعة والرقة والقسوة. فأكثر الناس قسوة يظهرون أحياناً بعض الرقة وأكثرهم بأساً تعتريهم أحياناً لحظات

(٧٨) برميلوف، رواية ليو تولستوي «آنا كارنينا»، موسكو ١٩٦٣، ص ١٥.

ضعف وخور. وهذا ما نلمسه عند كارنين، فعلى الرغم من أن الاعتدال والمنطق الهادئ واحترام النظام وكبح العواطف من المميزات الرئيسية التي يتسم بها فهناك حالات ضعف تنتابه أحياناً تظهر فيها سمات مغايرة، ويؤكد الكاتب وجود مثل هذه اللحظات في حياته. «يعرف الناس القريبون جداً إلى الكسي الكسندروفيتش أن هذا الإنسان المعتدل البارد المظهر لا يخلو من نقطة ضعف تناقض طبيعته العامة. إن ألكسي الكسندروفيتش ينفعل عند سماع أو رؤية دموع طفل أو امرأة. فإن منظر الدموع يربكه حتى يفقد المقدرة تماماً على التفكير» وينطبق الشيء نفسه على نشاط كارنين الحكومي فهو لا يتقيد في أعماله الإدارية بالنصوص الكتابية بل يتصف بالمرونة والتبصر مما لا يتفق مع حبه واحترامه للأنظمة والقوانين، ويتنافى مع كونه أحد ممثلي الموظفين البيروقراطيين الكبار.

وهكذا نرى أن تولستوي لم يصور كارنين من زاوية واحدة بل من زوايا مختلفة ولكنه أظهر في الوقت نفسه ضيق أفق كارنين ونظرته الوحيدة الجانب للحياة، وخطرهما عليه وعلى الآخرين. فالإنسان الذي يحصر اهتمامه بهدف واحد محكوم عليه بالتحطم والتعاسة ولذلك تصدعت حياة كارنين لأنه كرسها كلها لأعمال الدولة وتحطمت آنا التي عاشت من أجل الحب فقط وانحدر كلاهما إلى هوة عميقة من الشقاء. فالحياة الإنسانية غنية متشعبة وتنطوي على الروابط العائلية والحب والأولاد والنشاط الاجتماعي وعلاقات الصداقة والواجب الوطني وغيرها. والذي يقصر حياته على ناحية من هذه النواحي ويتجاهل الأخرى يعيش حياة غير طبيعية محدودة قد تؤدي به في النهاية إلى التحطم أو العزلة أو تجعل منه إنساناً باهتاً محدوداً.

حياته وإنتاجه في سطور

ـ ولد ليو تولستوي في ٢٨/آب/١٨٢٨ في قرية ياسنايا باليانا التي قضى فيها جزءاً كبيراً من حياته ولا تبعد كثيراً عن موسكو.

ـ لم يكد يبلغ العامين من العمر حتى توفيت أمه، وعندما أصبح في التاسعة توفي والده.

ـ تولت عمته رعايته مع أخوته الآخرين الذين يبلغ عددهم خمسة أولاد وأشرفت على تعليمه وعينت له أساتذة في البيت كما هي العادة في ذلك الوقت.

ـ انتقلت العائلة عام ١٨٤١ إلى مدينة قازان.

ـ دخل تولستوي جامعة قازان عام ١٨٤٤ في قسم اللغة العربية والتركية، ثم تركه في السنة التالية ودخل كلية الحقوق ـ لم ترق له الدراسة الجامعية وترك الجامعة في ١٣/نيسان/١٨٤٧ بحجة سوء صحته ومشاغله البيتية.

ـ بدأ عام ١٨٤٧ في كتابة يومياته التي تضمنت آراءه وفلسفته في الحياة وتركيزه على تأمل العالم الداخلي للإنسان واهتمامه بقضايا الريف والفلاحين.

ـ قضى أعوام ١٨٤٧ ـ ١٨٥١ في البحث بمختلف القضايا وتحديد موقف معين لنفسه. وأصابته أزمة نفسية لفشله في مختلف المشاريع الدراسية أو العملية.

ـ ٣ كانون الثاني ١٨٥٢ قدم امتحاناً في المدرسة العسكرية، ونجح فيه والتحق بالجيش، خدم في الجيش سنتين ونصف في القفقاس.

ـ مارس الكتابة في القفقاس وبدأت تظهر أولى كتاباته على صفحات مجلة «سفريمنيك» أي «المعاصر». ظهر له القسم الأول من الثلاثية «الطفولة» عام ١٨٥٢ في المجلة المذكورة.

ـ ظهرت قصة «الغارة» في آذار ١٨٥٣. كتب في عام ١٨٥٤ الجزء الثاني من ثلاثية «الصبا».

ـ في عام ١٨٥٥ ضربت القوات الإنكليزية والفرنسية والتركية القرم، وحاصرت مدينة سواستبول وقد ذهب تولستوي إلى القرم، واشترك مع القوات الروسية في الدفاع عن مدينة سواستبول وأبدى ضروباً فائقة من الشجاعة وقد كان في خط النار الأول.

ـ نشر في مجلة «سفريمنيك» في عامي ١٨٥٥ ـ ١٨٥٦ قصصه الرائعة عن حرب القرم وهي «سواستبول في كانون الأول» و«سواستبول في أيار» و«سواستبول في آب» وقد ذاع صيته في طول البلاد وعرضها على أثر نشر هذه القصص.

ـ عاد في نهاية عام ١٨٥٥ إلى بطرسبورغ وتعرف على الأوساط الأدبية التي كانت تنتظره بفارغ الصبر.

ـ ظهر له في هذه الفترة (١٨٥٥ ـ ١٨٥٦) «العاصفة الثلجية» «ضابطان» و«صباح ملاك».

ـ عاد إلى موسكو في مطلع عام ١٨٥٧ ومنها بدأ أولى رحلاته إلى أوروبا فزار فرنسا وسويسرا وإيطاليا وألمانيا.

ـ ظهرت له في عام (١٨٥٧ ـ ١٨٥٨) قصة «ألبرت» التي تدور حول الفن وقيمته على لسان الموسيقار ألبرت.

ـ كتب في عام ١٨٥٧ قصة «لوتسيرن» التي أظهر فيها اشمئزازه من الأخلاق البورجوازية المتمثلة في السواح الإنكليز في سويسرا.

ـ ظهرت قصة «الفتوة» وهي الجزء الثالث من الثلاثية عام ١٨٥٧ في مجلة «سفريمنيك».

ـ نشر قصة «السعادة العائلية» في مجلة «روسكي فيستنك» عام ١٨٥٩ ولم تكن القصة موضع رضا الكاتب.

ـ فتح مدرسة في عام ١٨٥٩ في ياسنايا باليانا لأولاد الفلاحين واشتغل في تعليم الأطفال وشغف بهذا العمل، وكتب حول طرق التعليم التربوية الصحيحة.

ـ قام في ١٨٦٠ ـ ١٨٦١ برحلته الثانية إلى الخارج، ومن بين الأقطار التي زارها انكلترا والتقى فيها بالأديب الروسي المهاجر جرتسن.

ـ كتب قصة «القوزاق» في ١٨٦٢ وتتناول تأملاته حول حياة القوزاقيين.

ـ فكر في هذه الفترة بكتابة رواية تدور حول تاريخ روسيا وبدأ في كتابة قصة تدور حول بطل من أبطال ثورة الديسمبريين الذين

نفاهم القيصر إلى سيبيريا بعد أن أعدم خمسة منهم. وبطل الرواية هو بطرس إيفانوفيتش لابازاف.

- تزوج تولستوي في ٢٣ أيلول عام ١٨٦٢ من صوفيا أندريفنا بيرس البالغة من العمر سبعة عشر عاماً، وكانت تحب الأدب، وساعدت الكاتب في عمله ومما يروى عنها أنها أعادت كتابة ملحمة «الحرب والسلام» سبع مرات. وقد أنجبت له ثلاثة عشر طفلاً.

- لم يكمل الكاتب روايته حول الديسمبريين وانتقل إلى كتابة رواية حول حرب ١٨١٢ مع نابليون بونابرت وهي رواية «الحرب والسلام» التي بدأ كتابتها ١٨٦٣ وانتهى منها سنة ١٨٦٩ بعد عمل شاق ومضن.

- فكر في ١٨٧٠ بكتابة رواية حول القيصر بطرس الأول مؤسس مدينة بطرسبورغ والذي أنهض روسيا، وأدخل إصلاحات كبيرة في البلاد، واتجه تولستوي نحو دراسة الكتب التأريخية والمواد التي تتناول حياة بطرس الأول. ولم يتم هذه الرواية أيضاً.

- بدأ في تعلم اللغة الأغريقية وأتقنها.

- اهتم في وضع كتاب حول «مبادئ القراءة» مستفيداً من خبرته في التعليم في مدرسة ياسنايا باليانا. ووضع آمالاً كبيرة على هذا الكتاب في تغيير طريقة التدريس وتربية روح شاعرية عند الأطفال.

- انكب على كتابة رواية «آنا كارنينا» عام ١٨٧٣، وأعاد كتابتها أكثر من مرة بحيث غير تماماً شخصيات أبطال القصة، وأضاف لها أبطالاً جدداً وانتهى من كتابتها عام ١٨٧٧.

ـ عاد لكتابة رواية الديسمبريين ورواية بطرس الأول ولم ينجز هاتين الروايتين.

ـ كتب في عام ١٨٧٨ مقالات حول «الكنيسة والدولة» و«ما يجوز للمسيحي عمله وما لا يجوز» ويشير إلى ابتعاد الكنائس عن تعاليم الإنجيل.

ـ كتب بين ١٨٧٩ ـ ١٨٨٢ «الاعتراف» الذي عكس الانقلاب الفكري الذي بدأ عنده في نهاية السبعينيات وأدان الحياة التي عاشها سابقاً وسجل انتصار أفكار الفلاح الروسي البطرياركية على أفكاره السابقة وميله نحو بناء حياته على أساس العقيدة الدينية الصحيحة.

ـ تخلى في عام ١٨٨٢ عن عمله الإداري ورفض عام ١٨٨٣ أن يكون محلفاً في المحكمة وأظهر عداءه للدولة ومؤسساتها.

ـ انتقل في خريف ١٨٨١ إلى موسكو. وأفجعه العوز الذي يعيش فيه فقراء المدينة.

ـ كتب «مراسلات من موسكو» ومقال «ماذا نعمل» وهو يتضمن ملاحظات الكاتب حول حياة المدينة وبؤسها.

ـ ينتقد في مقاله «ما هي معتقداتي» ١٨٨٤ الكنيسة الرسمية وتشويهها للتعاليم الدينية ويدعو للقضاء عليها والعودة إلى الإنجيل والتمسك بمحتواه.

ـ اتجه تولستوي نحو كتابة الحكايات والقصص الشعبية المستقاة من الأساطير مثل «بماذا يعيش الناس» و«عجوزان» و«الشمعة» و«قصة ايفان المجنون».

ـ كتب في عام ١٨٨٦ مسرحية «سلطة الجهل» وفي ١٨٩٠ كتب

مسرحية «ثمار التعليم» يتناول فيها الكاتب حالة الجهل التي يعيشها الفلاحون منذ قرون والضلال الذي تقود له الثقافة والتعليم السائدان في المجتمع.

ـ قصصه المشهورة في نهاية الثمانينات قصة «موت إيفان اليتش» ١٨٨٦ و«السونيت كرايتزر» ١٨٨٧ ـ ١٨٨٠ «الشيطان» ١٨٨٩.

ـ أصابت روسيا مجاعة في (١٨٩١ ـ ١٨٩٢) لقلة الإنتاج والجفاف، فساهم تولستوي مساهمة فعالة في جمع المال والطعام للجائعين وبلغ ما جمعه ٢٠٠ ألف روبل. وهو مبلغ ضخم في ذلك الزمان. وكتب «رسائل عن الجوع».

ـ كتب مقالته الشهيرة «ما هو الفن» التي ناقش فيها ماهية الفن ومفهومه عند عدد من الفلاسفة مثل سبنسر وكانت وهيجل وشوبنهور، وأشار إلى أن الفن الحقيقي هو الذي يعبر عن أفكار الشعب وحاجاته.

ـ أنجز رواية «البعث» في ١٨٩٩ التي هاجم فيها النظام القائم على الظلم والطغيان والاستغلال والعبث في حياة الناس وتحطيمها، ووجه انتقاداً لاذعاً لمختلف مؤسسات الدولة.

ـ أتم في عام ١٩٠٠ كتابة مسرحية «الجنة الحية» التي تشبه رواية «البعث» من حيث سيادة لهجة الهجاء فيها.

ـ ظهرت آخر رواية له عام ١٩٠٤ وهي «حجي مراد».

ـ اجتاحت الثورة روسيا عام ١٩٠٥ وعلى الرغم من حدب تولستوي على الفلاحين وعطفه عليهم فقد كان ضد استعمال العنف من أجل تحسين وضعهم الاقتصادي، وكان يرى أن الطريق الوحيد

لتخليص الشعب من وضعه المزري هو التمسك بالدين وإصلاح الفرد لذاته وتهذيب أخلاقه.

- بعد قمع الثورة كثرت أحكام الإعدام والنفي والسجن بحق المواطنين والفلاحين خاصة، فكتب تولستوي مقالاً تحت عنوان «لا أستطيع التزام الصمت» هاجم فيه الإرهاب وبين أن سبب استياء الفلاحين يقوم على احتياجهم الأرض.

- احتفلت روسيا والعديد من بلدان اوروبا عام ١٩٠٨ بمرور ثمانين سنة على ميلاد تولستوي.

- غادر موسكو ١٩٠٩ لآخر مرة وذهب إلى إقطاعيته ياسنايا باليانا. وجرى له توديع حار في المحطة.

- كانت عائلته في حالة اختلاف وتناقض، قسم منها يؤيد الأب وقسم يؤيد الأم التي عاشت سعيدة مع تولستوي حوالي خمسة عشر عاماً ثم بدأ الخلاف نتيجة ازدرائه لمحيطه الارستقراطي ولأفكاره ومثله وعزمه على توزيع الأرض على الفلاحين. وقد بلغ الخلاف أوجه في السنوات الأخيرة من حياة الكاتب.

- قرر تولستوي التخلي عن الحياة الأرستقراطية التي كان يعيشها والتي تناقض أفكاره ومبادئه. فترك البيت خفية بمصاحبة طبيبه في ٢٨ تشرين الأول ١٩١٠.

- أصاب المرض تولستوي أثناء سفره في القطار ولم يستطع مواصلة طريقه إلى نفاتشر كاسك حيث كان ينوي الحصول على باسبورت والسفر إلى الخارج. فترك القطار في محطة صغيرة اسمها استابوفا، ونزل في بيت ناظر المحطة. اشتد المرض على تولستوي

ومات في قرية استابوفا، في الساعة السادسة والنصف من صباح ٧ تشرين الثاني عام ١٩١٠. ودفن في باسنايا باليانا.

ـ بلغ مجموع ما كتب تولستوي تسعين مجلداً

المحتويات

لا يتناول الكتاب دراسة تراث تولستوي الأدبي كله، بل يشتمل على فترة نشوئه الأدبي وكتاباته الأولى حتى سنوات الثمانين، وقد اعتمدنا في تحليلنا أسلوبه الأدبي بصورة خاصة على روايتي (الحرب والسلام) و(آنا كارنينا) نظراً لأهمية هاتين الروايتين في إنتاج تولستوي ولنضوج أسلوبه وتكامله فيهما بشكل واضح وبارز من جهة، ولاطلاع القارئ العربي عليهما لتوفرهما بين يديه من جهة آخرى.

درسنا أدب الكاتب في ارتباطه بالمرحلة التاريخية التي عاشها باعتبار الأديب ابن عصره، يتأثر بالوضع الاجتماعي القائم ويؤثر فيه. وقد كان تولستوي شديد التأثر بالأحداث التي مرت على روسيا والهزات الاجتماعية والأزمات الفكرية التي تعرّضت لها. ونلاحظ طابع الحقبة التاريخية في كل عمل من أعماله الأدبية ولا سيما بعد سنوات الثمانين، فقد تعرض لأزمة فكرية حادة هزت وغيرت آراءه وتركت أثراً واضحاً في أسلوبه وتفكيره.


ISBN 2-84306-098-x
9 782843 060984